ANDREI PLEȘU

PITORESC ȘI MELANCOLIE

O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Coperta colecției
DONE STAN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
PLEŞU, ANDREI
Pitoresc şi melancolie: o analiză a sentimentului naturii în cultura europeană/ Andrei Pleşu. - Bucureşti: Humanitas, 2003
Bibliogr.
Index.
ISBN 973-50-0368-6

7.047

© HUMANITAS, 1992

ISBN 973-50-0368-6

CUVÎNT ÎNAINTE

Mai întîi, cartea aceasta a fost plănuită ca o cercetare teoretică asupra picturii de peisaj. Ni se părea — și pe bună dreptate — că, în vreme ce istoriografia peisajului a progresat, de-a lungul ultimelor decade, în chip mulțumitor, teoria peisajului, ca să nu mai vorbim de o eventuală filozofie a peisajului sînt palid sau aproape deloc ilustrate. Nu eram, de altfel, cei dintîi care să facă această constatare. În 1950, Heinrich Lützeler declarase deja că „pictura de peisaj, în ciuda actualității ei, nu a fost încă abordată din unghiul filozofiei artei"[1]. Esteticianul german socotea, cu alte cuvinte, că, de la Carl Gustav Carus încoace, teoria peisajului e o problemă abandonată. Cu o singură excepție poate: cartea din 1947 a lui Max J. Friedländer[2]. La aproape un sfert de secol după ce Lützeler se pronunțase în acești termeni, Götz Pochat era de părere că lucrurile nu se schimbaseră cu nimic. Deși cărți despre peisaj apăruseră din abundență, ele „nu țineau deloc seama de problemele de teoria artei sau de istoria științei"[3]. Cîteva nume se puteau, desigur, invoca (unele —

---

[1] H. Lützeler, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, în „Studium Generale", Heft 4/5 1950, p. 211.

[2] Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947.

[3] Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zum Renaissance*, Berlin–New York, 1973, p. 10.

Fr. Paulhan, H. Rehder, A. Lhote, K. Clark — anterioare lui 1940, altele mai noi: Gombrich, Bialostočki etc.)[1]. Dar singure ele nu puteau acoperi nevoia de substanță a unui cititor dornic să treacă dincolo de factologie pentru a adulmeca tărîmul ideii.

Cum se face că, punînd problema naturii — care e prilejul primordial al speculativității —, peisajul întîrzie a fi cercetat din unghi speculativ e, desigur, greu de înțeles. Dar explicabil, pînă la urmă. E vorba de o anumită sfială de filozofare a istoricului tradițional, o sfială care, cîtă vreme e doar o formă de modestie, rămîne benignă. De multe ori însă, sfiala aceasta față de teoretizare devine *dispreț* față de teoretizare. Un inductivism îngust care se dă drept „respect pentru obiect" ca și o proastă înțelegere a noțiunii de „spirit științific" sînt simptomele caracteristice ale acestei tendințe care, în fond, nu e decît o filistină teamă de risc intelectual, o neputință (devenită program) de înălțare deasupra documentului pentru a pătrunde în lumea mai puțin stabilă, dar mai vie, a ipotezelor. Or, metabolismul științei adevărate se întreține cel puțin în aceeași măsură în jocul periculos al ipotezelor, cît și din materia primă a documentelor.

Refuzul teoreticului capătă, uneori, forme dintre cele mai dogmatice. Am cunoscut noi înșine, la Köln, un profesor universitar de istoria artei care își făcea un titlu de competență din a susține că „pentru istoricul artelor filozofia e inutilizabilă" (*unbrauchbar*). Venită de la un universitar, așadar de la cineva care trebuia să fie prin excelență sensibil la ispitele „universalului", afirmația ni s-a părut gravă. Venită de la un umanist, așadar de la un ins dăruit vieții contemplative, ea era cît se poate de întristătoare. Venită, în sfîrșit, de la un profesor german, așadar de la cineva crescut în țara însăși a filozofării moderne, afirmația cu pricina ne-a apărut drept catastrofală... Și mărturisim a fi găsit, nu o dată, energia de a ne

[1] Vezi *Bibliografia*.

duce lucrarea pînă la capăt, în *furor*-ul polemic stîrnit de afirmația aceasta.

Sîntem, pe de altă parte, deplin conștienți că, mai ales cînd e vorba de peisaj, riscul literaturizării neacoperite, al „lirozofiei" în jurul temei „dragostei de natură", ireversibil compromisă de manualele școlare, nu e de neglijat. Numai că existența acestui risc trebuie să funcționeze doar preventiv și nu inhibitoriu. În privința aceasta, ni s-a părut judicioasă observația lui Götz Pochat potrivit căreia între pictura de peisaj și „sentimentul naturii" nu există, necesarmente, raporturi relevante (*op. cit.*, pp. 3–4 și p. 477). Sînt, într-adevăr, epoci ale istoriei europene în care interesul pentru natură, atestat de impozante opere literare, nu s-a manifestat plastic.[1] Alteori, „comuniunea" cu natura, viața propriu-zisă în natură (în mediile rurale, de pildă) produce, mai curînd, anesteziere afectivă decît apetit creator, peisagistul fiind, de obicei, un citadin nostalgic, un consumator *ocazional* de natură. E adevărat, așadar, că sfera picturii de peisaj nu coincide cu aceea a sentimentului naturii. Cercetarea noastră ne-a dus însă și mai departe: am sfîrșit prin a înțelege că între peisaj și sentimentul naturii disjuncția tinde a se accentua pînă la conflict. *Am sfîrșit prin a vedea în peisajul european expresia crizei de principiu în care se află sentimentul european al naturii.* Și astfel, atenția noastră s-a deplasat pe nesimțite de la problema teoriei peisajului la aceea a sentimentului naturii. Rezultatul e o analiză a acestuia din urmă, întreprinsă ca prolegomene, ca o *discuție pregătitoare pentru o eventuală teorie a picturii de peisaj*. Din obiect de studiu, peisajul a devenit, prin urmare, în această carte, simplu material ilustrativ. E de la sine înțeles că, așa stînd lucrurile, nimeni nu trebuie să se arate surprins că, în cuprinsul ei, nu se pomenește de cutare artist sau de cuta-

---

[1] „Prioritatea pe care cugetarea și literele o au asupra picturii e mai ușor de perceput în peisaj decît în domeniul figurii umane" — spune și Fritz Novotny în *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880*, London, 1960, p. 39.

re epocă. De asemenea, nu trebuie să se convertească judecățile de fapt pe care le facem în legătură cu sentimentul naturii în judecăți de valoare asupra picturii de peisaj invocate. Cînd, de pildă, la un moment dat, denunțăm inadecvarea unei anumite imagini față de problema reală a naturii, nu implicăm, prin aceasta, lipsa de calitate estetică a acelei imagini.

Firește, încercarea de față nu epuizează întregul teritoriu istoric și tematic pe care sentimentul naturii îl presupune. Ruskin avea dreptate să creadă că, urmărit cu înverșunare în toate ramificațiile sale, subiectul acesta ar putea antrena cu sine „elaborarea unui tratat asupra istoriei lumii"[1]. Ceea ce ne-am propus nu e însă decît o lămurire de primă instanță a lucrurilor, destinată să întrețină disponibilitatea publicului și a specialiștilor față de problema atacată și față de modul în care am înțeles să ne raportăm la ea.

*

Studiul nostru nu ar fi fost posibil, în această formă, fără cei aproape doi ani petrecuți în Republica Federală a Germaniei, cu ajutorul Fundației „Alexander von Humboldt". Bursa pe care această fundație ne-a oferit-o ne-a îngăduit, pe lîngă un prelungit răgaz de cercetare la Institutul de Istoria Artei de pe lîngă Universitatea din Bonn, și cîteva esențiale călătorii de documentare în marile centre culturale europene. Era natural, prin urmare, să recompensăm, măcar printr-o dedicație, solicitudinea unei instituții a cărei generozitate nu poate fi, în fond, recompensată.

Mulțumirile noastre se îndreaptă, de asemenea, către cei cîțiva prieteni care au știut să ne stea în chip încurajator alături de-a lungul redactării acestei cărți.

Iulie 1979

---

[1] John Ruskin, *Les peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928, p. 26.

Graniţele noţiunii de „peisaj" în istoria şi teoria artei europene

Inevitabil, vom invoca, mai întîi, cîteva chestiuni care, deşi ţin de o fastidioasă birocraţie istoriografică, ne pot ajuta să stabilim ce indicaţii asupra „sentimentului naturii" se pot deduce din discuţiile savante privitoare la constituirea şi evoluţia genului peisagistic în arta europeană. Întrebarea de la care pornim este aceasta: începînd din care moment se poate vorbi, în istoria artei europene, despre peisaj? Cei de la care avem deja răspunsuri optează pentru o epocă sau alta, optînd, implicit — şi, din păcate, *numai* implicit — pentru o accepţiune diferită a noţiunii înseşi de care se ocupă. Ei folosesc acelaşi termen pentru a desemna realităţi cu totul diferite, situaţie frecventă şi veşnic născătoare de perplexitate în istoriografia de artă.

Există, de pildă, savanţi pentru care nu se poate vorbi de peisaj în sens deplin decît cam din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Pentru ei, peisajul este, prin urmare, o apariţie tîrzie în istoria culturii europene. El s-a născut la o dată relativ *exactă*, a devenit o „instituţie" în secolul al XVII-lea şi a culminat cu marile realizări ale veacului al XIX-lea. Între susţinătorii acestei definiţii „restrînse" a peisajului, se pot identifica cercetători la fel de diferiţi ca anvergură ştiinţifică pe cît sînt de diferiţi prin seria de nuanţe cu care înţeleg să-şi justifice convingerile. Cîteva exemple:

Ernst H. Gombrich declară, încă de la începutul importantului său studiu *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, că prin peisaj el nu înţelege *„any rendering of the outdoor scene, but the established and recognized genre of art"* („nu orice reprezentare a lumii exterioare, ci numai genul artistic constituit şi recunoscut ca atare").[1] Gombrich înregistrează şi opinia adversă, dar o contestă, citînd lucrarea din 1649 a lui Edward Norgate[2], din care rezultă că la data respectivă peisajul autonom era socotit o *„Noveltie"* („noutate"), o *„Invencon of these later times"* („inovaţie a vremurilor din urmă").

Heinrich Lützeler, într-un eseu din *Studium Generale*[3], pomenind „peisajele odisseene" ale Romei imperiale drept început legitim al istoriei peisajului european, pare să creadă totuşi că începutul acesta nu şi-a căpătat continuarea decît tot în secolul al XVI-lea, întrucît nu se poate considera peisaj decît o imagine *„ohne Einbezug in einen menschlichen oder mythischen Zusammenhang"* („care nu se integrează într-un context uman sau mitic").

La rîndul ei, Yvonne Thiéry[4] precizează pe pagina întîi a cărţii sale despre *Peisajul flamand* că, „simplu fundal în Evul Mediu, peisajul a căpătat aspectul unui gen particular abia în secolul al XVI-lea în Ţările de Jos meridionale". Primul pictor dispus să înalţe spectacolul natural la demnitatea de subiect central al unui tablou ar fi, potrivit cercetătoarei belgiene, Joachim de Patenier.

Oricîtă rigoare ar încerca să introducă fiecare din cercetătorii amintiţi în decuparea exactă a „începuturilor" peisajului european, ei se văd întotdeauna siliţi să accepte că în istorie nu există „generaţie spontanee". Indiferent cît de limpede ar fi „actul de naştere" al unei realităţi date, ea se revendică inevitabil de la o îndelungă ereditate, pe care documentele contemporane cu ea nu o lămuresc întotdeauna. Cine declară că peisajul s-a născut la cutare dată, are aproape datoria să-i schiţeze un — oricît de rudimentar — arbore genealogic. Aşa se face că E. H. Gombrich îi caută rădăcinile în teoria de artă a Renaşterii,

reprezentată prin Alberti și Leonardo, ba chiar în istoriografia antică — la Pliniu, de pildă. Lützeler, căutînd repere ale unei „preistorii" a peisajului, pomenește, în treacăt — pe lîngă peisajele odisseene —, și pe cele urbane ale lui Ambrogio Lorenzetti (întrebîndu-se dacă totuși ele au fost concepute ca autonome, așa cum par astăzi la Accademia de Belle Arti din Siena) sau pe Konrad Witz. Cît despre Yvonne Thiéry, ea invocă influența picturii venețiene asupra primilor peisagiști neerlandezi. În aceste condiții, a fixa „începutul" picturii de peisaj în a doua jumătate a secolului al XV-lea devine o simplă *manière de parler*...

Rămîne totuși un fapt că, pentru Gombrich mai ales, între peisajul autonom de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și peisajele apărute ca „fundaluri" în opere anterioare există nu doar o diferență „de grad", ci una „de natură". Genul autonom nu se desprinde *treptat* din peisajul de fundal, ci este *structural altceva* decît el. O altă categorie de cercetători, reprezentată prin nume ca Kenneth Clark, Max J. Friedländer, Otto Pächt, Charles Sterling, Ludwig van Baldass și alții, atribuie dimpotrivă fundalurilor peisagistice anterioare mijlocului de secol XVI calitatea de *sursă* stilistică a peisajelor autonomizate de mai tîrziu.

În ce ne privește, socotim polemica în sine drept neesențială. Potrivit tezei pe care o vom urmări în capitolele următoare, ceea ce apare (prin salt sau prin evoluție lentă) pe scena artei europene la sfîrșitul secolului al XVI-lea ca „peisaj autonom" trebuie înțeles — oricît ar părea de ciudat — ca avînd un statut la fel de „impur" ca și peisajul de fundal. Natura e la fel de „subordonată" într-un caz ca și într-altul, la fel de violent determinată antropologic. Peisajul de fundal și peisajul autonom nu sînt decît două moduri de manifestare ale *aceleiași* atitudini psihologice — caracteristică, credem, omului european: relativa lui incapacitate de a se comporta dinaintea naturii ca „ochi pur" și — în consecință — de a percepe natura însăși ca „natură pură", necontaminată de propria

lui experiență istorică și culturală. Întru aceasta, ne apropiem de spiritul cărții lui Gombrich *Artă și iluzie*. Vom relua și adînci ipoteza noastră cîteva pagini mai jos.

Socotim neesențiale, dacă nu de-a dreptul minore, și disputele dintre diferiți cercetători în legătură cu artistul care deține întîietatea absolută în procesul de constituire a peisajului „modern". Cineva acordă această onoare lui Lorenzo Lotto.[5] Altcineva (Willy Drost) îl preferă pe Adam Elsheimer. În sfîrșit, un alt grup de istoriografi (E. H. Korevaar-Hesseling, Joseph Alexander Raczyński, Cornelis van de Wetering)[6] menționează drept primi „campioni" ai peisajului modern mici maeștri din preajma lui Bruegel, ca Jakob Grimmer sau Herri met de Bles. Această problemă a întîietății este o falsă problemă, pentru că rămîne principial insolubilă. Ea presupune mai întîi definirea categorică a noțiunii de „peisaj", pentru ca numai în funcție de această definiție să se poată identifica „pionierul" neuzurpabil al genului. Or, fiecare concepție distinctă despre peisaj trimite, în chip firesc, către un alt întemeietor, ceea ce atestă, o dată mai mult, statutul incert al acestui tip de pictură în general.

Susținătorilor definiției restrînse a peisajului trebuie să le recunoaștem meritul de a fi încercat o clarificare terminologică de care teoria artei poate beneficia, oricît de artificială ar fi — pe de altă parte — clarificarea aceasta. „Artificială" pentru că e prea strîns legată de un argument cronologic și deci exterior picturii înseși. Peisagistica ar fi deci acea specie artistică născută *după* mijlocul secolului al XVI-lea și avînd drept temă *centrală* un spectacol natural oarecare. Definiția are — prin restrîngere — oarecare acurateță și se dovedește a fi confortabilă.

Nu acesta este cazul teoriei adverse, al definiției *lărgite* a peisajului, potrivit căreia *orice* element vegetal, prezent *oricînd*, în *orice context* poate fi înregistrat la rubrica peisaj. Pentru partizanii acestei definiții, peisajul e o noțiune pronunțat istorică, cu o evoluție ce poate fi urmărită din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi. Iar așa-zisa

lui „autonomizare" din tîrziul veacului al XVI-lea nu e decît un episod dintr-o istorie mult mai cuprinzătoare, o etapă din biografia genului, însemnată, dar nu creatoare de mutații stilistice decisive. Numai dintr-o asemenea perspectivă sînt posibile studii de tipul celor semnate de Karl Woermann, F. Basuradschi, Margret Heinemann, Hans Otto Schaller, M. Rostovtzeff, Joseph Gramm, Chr. M. Dawson, K. Schefold și alții.[7] În această tradiție se înscrie de curînd și Götz Pochat, de vreme ce perioada acoperită de cercetarea sa *se oprește* la Renaștere.

În limitele acestei categorii de savanți, problema începuturilor peisajului european se identifică aproape cu aceea a începuturilor artei europene. Hans Otto Schaller e dispus să lege aceste începuturi de numele scenografului antic Agatharchos și de acela al lui Apollodoros din Atena[8], iar pentru Margret Heinemann elementele de peisaj din arta creto-micenianã îngăduie concluzia că încă din acea epocă peisajul era „un scop în sine al activității artistice" („*Selbstzweck künstlerischer Betätigung*").[9] Același tip de gîndire e practicat și de majoritatea cercetătorilor peisajului extrem-oriental. Specialiști de talia unor Michael Sullivan sau Laurence Sickman sînt gata să considere drept peisaje (fie și incipiente) imagini cu vagi indicații de ambianță exterioară datînd încă din timpul dinastiei Han, deși, dintr-un alt punct de vedere, primele peisaje chinezești închegate ar fi abia performanța secolului al X-lea (după sfîrșitul dinastiei Tang).[10]

Evident, nu putem fi de acord cu tendința de a lua prezența unei frunze, sau a unui trunchi vegetal maximal stilizat, drept simptom al unui deja prezent interes pentru natura exterioară, și cu atît mai puțin al „iubirii de natură", „inerentă", cum se spune, firii umane. Istoricii atît de sîrguincioși și, de fapt, ușor sentimentali, care ilustrează această tendință, au totuși un merit fundamental: ei relativizează în chip salutar excesele rigoriste ale teoreticienilor peisajului autonom. Aceștia par, uneori, să sugereze că nu numai peisajul lipsește din epocile anterioare

secolului al XVI-lea, dar chiar și interesul pentru natură, concluzie la fel de stranie pe cît ar fi de stranie aceea că lipsa reprezentărilor de siluete feminine în plastica mesopotamiană atestă o lipsă de interes a mesopotamienilor pentru farmecele feminine în general. Un alt exces, comis de adepții „peisajului pur" și temperat de aceia ai evoluției lente a genului, constă în tocmai nefireasca accentuare a importanței decisive pe care ar avea-o pentru definiția peisajului totala lui curățire de orice *„parerga"*, de orice ingrediente extrapeisagistice. Există, în definitiv, chiar în secolul al XVII-lea, peisaje cu adevărat pure, peisaje cu totul nelocuite? Din cîte știm, ele sînt, de fapt, rarisime. Chiar dacă natura deține trei sferturi din partitura unui tablou, ea lasă întotdeauna suficient loc unor arhitecturi de fundal, unui grup de drumeți în planul median, unui pod zvîrlit peste o apă, unei turme, unei mori, unei bărci, pe scurt prezenței — fie și aluzive — a unui mediu *construit* sau, în orice caz, *adăugat* celui natural. A vorbi despre peisaj absolut pur e, așadar, o vanitate. Apar la tot pasul semnificative dileme: cum vom clasa, de pildă, peisajul urban (*„townscape"*)?[11] Cum îl vom deosebi de pura topografie? Dacă ținem la prezența „imaculată" a naturii, vom trata orice reprezentare a mediului citadin drept fără legătură cu pictura de peisaj. Dar atunci, o spectaculoasă galerie de artiști (de la Ambrogio Lorenzetti — prin Vermeer, Canaletto, Bellotto, Guardi — pînă la Utrillo) dispare din istoria peisajului european. Care e hotarul dintre așa-numitele *„vedute esatte"* — născute în Italia secolului al XVII-lea și foarte răspîndite în Olanda secolului al XVIII-lea — și cele *„ideate"* sau *„di fantasia"* ale unor Ghisolfi, Pannini sau Marco Ricci? Cînd devine o lucrare arheologizantă, atentă la chipul *real* al ruinelor (ca în cazul lui Viviano Codazzi)[12], peisaj romantic (ca în cazul lui Hubert Robert)? Dacă *Vederea din Delft* a lui Vermeer e peisaj, lucrările lui Pieter Saenredam sau ale lui Pieter de Hooch

sînt şi ele peisaje? Topografi ca Joris Hoefnagel sau Anthonius van Wyngaerde sînt peisagişti?

Admiţînd că peisajul arhitectural nu se potriveşte foarte exact categoriei peisajului autonom, ce vom face cu peisajul animalier? Vom putea socoti peisaje vitrinele zoologice ale lui Roelant Savery? Iar dacă portretul unui personaj ilustru instalat într-un peisaj oarecare ţine mai mult de specia portretului decît de aceea a peisajului (tratat, în cazul în speţă, ca simplu fundal), atunci cum vom califica uriaşul tablou al lui Paulus Potter de la Mauritshuis (Den Haag), în care ni se prezintă portretul „eroizat" al unui viţel, proiectat pe o „vedută" devenită anexă pură? În fine, dacă peisajul autonomizat reduce figuraţia la simplu *„staffage"*, în ce măsură lucrările unor Avercamp sau Aert van der Neer, în care *„staffage"*-ul acoperă totuşi *întreaga* suprafaţă pictată —, sînt peisaje?

Mai departe: pictorii de flori sînt o subspecie a peisagiştilor, derivaţi din aceştia printr-o şi mai avansată specializare, sau ilustrează mai curînd natura moartă? În ce măsură ornamentica vegetală a manuscriselor medievale (analizată ca element peisagistic de Ruskin) sau decorurile florale ale lui Philipp Otto Runge se pot discuta sub titlul de „reprezentări ale naturii"? Dacă da, atunci avem în ele un argument palpabil că nu orice reprezentare de natură e peisaj. Dacă nu, dacă le percepem drept simplă stilizare decorativă, vom trata drept *„decorum"* şi scrupuloasele desene de flori ale lui Pierre-Joseph Redouté (admirat de Marie-Antoinette şi de împărăteasa Joséphine), în ciuda certei lui aplicaţii „naturaliste"?

Există, apoi, lucrări destul de timpurii care, deşi calificabile drept „peisaje cu figuri", sînt rezultatul colaborării unor artişti deja specializaţi. Lomazzo consemnează astfel colaborarea dintre un anume Cesare da Sesto şi un peisagist, probabil nordic, zis Bernazzano, ca fiind anterioară lui 1510 (deci colaborării mai tîrzii dintre Patenier şi Quentin Metsys).[13] Cu alte cuvinte, s-ar spune că „peisagistul" a devenit o persoană „autonomă" înainte de

„autonomizarea" peisajului. Iar ceea ce socotim uneori drept „peisaj de fundal" e „fundal" doar prin raportare la scena reprezentată, în vreme ce prin raportare la propriul lui creator e deja peisaj pur. Pe de altă parte, Max J. Friedländer are dreptate să afirme că „datorăm cele mai înalte realizări ale picturii de peisaj unor maeştri care nu erau propriu-zis peisagişti" (van Eyck, Rubens, Rembrandt etc.).[14]

Cum vedem, dinaintea partizanilor „peisajului-instituţie", născut ca atare abia către secolul al XVII-lea, se ridică un întreg labirint de întrebări, care pot fi evitate doar renunţînd la prea vehementele distincţii dintre „natura-scenă" şi „natura-actor", practicate de unii cercetători. Există în Antichitate, ca şi în Evul Mediu, o sumedenie de lucrări în care, deşi natura e utilizată doar ca fundal pentru o scenă mitologică sau religioasă, calitatea propriu-zisă a reprezentării obligă la o mai tolerantă grăniţuire istorică şi stilistică a peisajului „autonom". Există fundaluri care se „autonomizează" prin calitate artistică, înainte de a o face prin debarasare de *„parerga"*. Şi, de altfel, peisajul „de fundal" e departe de a constitui o categorie atît de omogenă pe cît pare. Ambianţa pe care el o oferă scenei reprezentate nu e întotdeauna neutră sau strict decorativă: s-ar putea alcătui, pe baza unui material ilustrativ suficient de întins, o foarte nuanţată tipologie a fundalurilor: de la cele care contrastează cu anecdota pictată, la cele care o susţin armonic, de la fundalul imanentizator, la cel eroizant, sau ironic, sau sentimental.

La capătul unor astfel de consideraţii, vom admite că e greu de imaginat o istorie a peisajului european din care fraţii Limbourg, van Eyck, Mantegna, Giovanni Bellini, Altdorfer, Dürer, Lorenzo Lotto şi atîţia alţii ar fi absenţi, pentru a face loc unor Grimmer, Lautensack, Hirschvogel etc., şi aceasta numai pentru că — *strict cantitativ* — e *mai multă* natură la cei din urmă decît la cei dintîi. Un inexplicabil *cantitativism* e, de altfel, păcatul capital al unora dintre adepţii „purismului" teoretic în discuţie. La li-

mită, această tendință ar eșua în statistica cea mai vulgară: de la *n* copaci în sus avem peisaj, sub acest număr nu: cînd natura ocupă atîtea fracțiuni din întregul suprafeței pictate avem peisaj, cînd nu, nu! Or, cine se apropie cu mai puține prejudecăți de problema peisajului de fundal se vede în mod firesc înclinat să recunoască că în a doua jumătate a secolului al XV-lea, de pildă, și în primele decade ale secolului XVI, peisajul european cunoaște, în Italia mai ales, dar nu numai acolo, ceasuri glorioase.[15]

Dacă la începutul Quattrocento-ului la un Bono da Ferrara sau la Pisanello fundalurile au încă un caracter abstract, îngăduind o prezență — mai curînd mentală — a naturii, cîțiva ani mai tîrziu, la Pesellino (1422–1457) sau la Filippo Lippi (1406–1469), lucrurile se schimbă. Apar spectaculoase orizonturi absorbante, serpentine pierzîndu-se printre munți albăstrui, precum și timide decoruri arhitectonice, premise ale acelor cunoscute *„fabriques"* care vor face vogă în peisajul idealizat al secolului al XVII-lea. Impunătoarea lucrare *Martiriul Sf. Sebastian* atribuită lui Antonio și Piero del Pollaiuolo (National Gallery, Londra) cuprinde, în jumătatea ei superioară, un grandios peisaj, cu efecte de adîncime obținute printr-o abilă manipulare a perspectivei cromatice. În apa rîului ce șerpuiește spre planul ultim, se oglindesc, pictural, siluetele formelor vegetale dimprejur. Tot la National Gallery din Londra se poate admira o *Adorație a Regilor* a lui Filippino Lippi, în care două treimi din întreaga suprafață a tabloului (ca să vorbim în termenii cantitativismului mai sus invocat...) sînt acoperite de un peisaj muntos, deschis, în extrema lui dreaptă, către depărtări ritmate de o melancolică procesiune de coline. În aceeași colecție, ni se pare demnă de înregistrat o lucrare de Luca Signorelli (1441–1523), pe care îl cunoaștem ca pictor de exasperate anatomii, dar care se dovedește aici (*Fecioara cu Pruncul*) un dotat creator de peisaj. Un detaliu din planul al doilea al tabloului ne reține, în mod special, atenția: sînt doi călugări surprinși într-un moment de răgaz

„la iarbă verde"; stau întinşi pe o pajişte, cu toiagurile şi legăturile pentru merinde abandonate alături; s-au descălţat şi citesc, într-o benevolentă lumină de amiază. Momentul, de o pioasă candoare, dar, în acelaşi timp, de o viguroasă ruralitate atestă o formă de integrare în natură care nu mai avea nevoie să aştepte o sută de ani pentru a se exprima peisagistic. Antonello da Messina, Fra Bartolomeo, Cima da Conegliano (vezi *Peisajul de coastă cu doi bărbaţi luptîndu-se* de la Muzeul Dahlem din Berlin), Giovanni Bellini şi mai cu seamă Giorgione (cu al său faimos *Il Tramonto*, care e, în fond, peisaj autonom) vor reprezenta cu strălucire gustul pentru peisaj în secolul al XV-lea şi la începutul secolului al XVI-lea. Fenomenul nu este, de altfel, la data respectivă, strict italienesc, ci european. El se ilustrează, credem, suficient de convingător şi prin nume ca Jan van Eyck, Geertgen tot Sin Jans (vezi *Ioan Botezătorul* de la Dahlem), Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Jan de Beer (excelentul triptic de la Wallraf-Richartz Museum din Köln), Wolf Huber (cu desenele sale în peniţă păstrate la *Germanisches Nationalmuseum* din Nürnberg), Hans Wertinger (autor al unui ciclu de anotimpuri incluzînd — pentru luna iunie — o scenă de picnic a cărei vivacitate trimite cu gîndul la „dejunurile pe iarbă" impresioniste).

Din cele de mai sus, rezultă că distincţia dintre „peisajul de fundal" şi „peisajul autonom" este departe de a fi relevantă. Mai mult decît atît: trecerea naturii din fundal în prim-plan, în loc să indice eliberarea ei din cercul vicios al antropomorfismului european, nu e decît o mai subtilă afirmare a acestuia. Ea pare lăsată să ocupe întreaga scenă, pare, în sfîrşit, să devină obiectul unei dezinteresate declaraţii de dragoste, dar, în realitate, declaraţia aceasta se dizolvă, pe nesimţite, în stupoarea unei rupturi încă şi mai adînci. Izgonit din peisaj, omul se manifestă în continuare, spectral, în preajma lui. Îl contemplă. Propunîndu-şi natura drept *obiect* pur, privitorul se afirmă încă şi mai acut pe sine ca *subiect*. Încît *„peisajul*

autonom" devine „peisajul de fundal" al conștiinței care îl contemplă. Privitorul își transformă propriile obsesii în *„parerga"* ale peisajului privit. O dată mai mult, natura nu e lăsată singură... Și, cu cît se vorbește mai mult despre ea, cu cît i se fac mai multe portrete, ființa ei adevărată se îndepărtează. Ca un idol care e cu atît mai misterios, cu cît își arată mai multe chipuri: ca un adevăr cu atît mai suspect, cu cît e mai des repetat în retorica zilnică.

Sîntem de părere, prin urmare, că apariția peisagistului profesionist și a peisajului autonom este mai curînd expresia unei *crize de comunicare* între natură și om decît garanția unui sentiment al naturii pur și echilibrat. Deocamdată, ne mulțumim să recurgem, în locul demonstrației, la o analogie. Și anume: cine ar încerca să schițeze o cît de frugală istorie a sportului ar constata, fără îndoială, că apariția competiției atletice nu coincide, în timp, cu apariția atletului specializat, a sportivului de performanță. Sportul în sine e mai vechi decît sportivul de meserie, gimnastica e mai veche decît gimnastul profesionist. Profesionismul e, cu alte cuvinte, o „invenție" tîrzie a sportului european, atît de tîrzie, încît abia în ultimele decenii el și-a atins apogeul și criza deopotrivă. Atletul antic era unul de ocazie: el deținea, desigur, resurse fizice neobișnuite, dar nu era anume antrenat pentru a fi redus la exercitarea lor exclusivă. Tînărul atenian sau spartan se raporta mereu la idealul omului *total*, armonic, al omului în care energia fizică și calitatea psiho-spirituală sînt just proporționate. Nu se accepta corpul frumos decît ca semn al sufletului frumos, nu se accepta, așadar, hipertrofia unuia în dauna celuilalt. „Gimnastul" (*gymnastés*) era infinit mai mult decît un simplu „specialist" în cultura fizică (*paidotrîbes*), în măsura în care putea divaga teoreticește asupra artei sale. Pe scurt, gimnastica era un „de la sine înțeles" al „paideii" clasice, democratic oferit oricărui cetățean tînăr. Abia tîrziu s-a produs radicala sfîșiere a omului total în două categorii de estropiere: savantul neputincios, pe de o parte, și atletul decerebrat pe de alta. Dar apariția acestei „specializări"

nu semnifică nicidecum un progres în economia generală a speciei umane. Dimpotrivă: cînd devine necesar un specialist al vitalității fizice cum este sportivul de performanță înseamnă că regnul uman, în întregul lui, trăiește o criză de vitalitate. Cînd sportul devine o funcție *autonomizată* în cadrul societății, o ocupație de castă, cu greu se poate vorbi despre un triumf al energiei și abilității corporale; ceea ce se petrece e mai curînd o trecere a acestora în clasa „curiozității", a excepționalului. Din experiență de masă, subordonată idealului mai înalt al deplinătății somatic-spirituale a ființei umane, sportul devine un spectacol remunerat, în cuprinsul căruia o minoritate de meseriași suprasolicitați mimează, dinaintea unei majorități dezadaptate, utopia efortului dezinvolt și a competitivității echitabile.

Tot astfel, apariția peisajului autonom, lansarea naturii ca vedetă a imaginii și a „peisagistului" ca „manager" al ei ni se pare a atesta ocultarea semnificației ei reale și ecloziunea unei grave degenerescențe a relațiilor dintre om și natură, ajunse astăzi în punctul lor critic. Așa stînd lucrurile, socotim — împreună cu Jean Zeitoun — că, în cercetarea naturii și a sentimentului naturii, termenul „peisaj", departe de a constitui „conceptul central", ar trebui să capete statutul unui simplu „concept operatoriu"[16], al unui instrument orientativ, pertinent numai pînă la o anumită limită. O dată lămurit acest lucru, putem începe.

I

NATURĂ ȘI FEMINITATE

1. Zeița-Natură. Cîteva alegorii europene

Înainte de a fi interesantă vizual, natura a fost — încă din Antichitatea timpurie — extrem de stimulatoare în plan alegoric. Înainte de a fi „priveliște", ea a fost, așadar, un personaj; și întotdeauna un personaj *feminin*.

Conceptul de „natură" (*phýsis*)[1] — așa cum era folosit încă de presocratici — stătea, e drept, la început, deasupra oricărei personificări. La Parmenide apare însă, alături de conceptul însuși — resorbit, de altfel, în mai cuprinzătorul „ființă" —, și o imagine: aceea a unei zeițe „care ține cîrma tuturor lucrurilor" (*pánta kybernái*) și care ca „principiu al amestecurilor" (*míxios árchei*) prezidează domeniul „împerecherilor și al nașterilor" (Diels-Kranz, fr. 12, 3–6). În strîns raport cu Eros (fr. 13)[2], zeița lui Parmenide e recunoscută încă de Plutarch ca nefiind alta decît Afrodita[3]. În chip semnificativ, îi sînt atribuiți, drept „fii", *Thanatos* (Moartea), *Hypnos* (Somnul), *Lethe* (Uitarea) și *Geras* (Bătrînețea), entități de același ordin, așadar, cu cele socotite de Hesiod drept „fii ai zeiței Nopții" (*Theogonia*, v. 211–228).[4] Afinitățile dintre Zeița-Natură și zona nocturnă a lumii vor avea un prelung ecou în întreaga istorie a culturii europene, de la presocratici pînă la Novalis. Simbolic, noaptea desemnează, ca și nuditatea, lipsa oricăror atribute, haosul, substanța necalificată a începuturilor. Natura e — în acest context — definită ca *„materia prima"*, ca latență, ca temelie nevăzută, față de care „peisajul" e doar un „fenomen" întîmplător.

Prezența Afroditei — cealaltă „rudă" simbolică a naturii — se va consolida și ea în ambianța culturii antice, pînă la a deveni, la Epicur și, mai ales, la epicureanul latin Lucrețiu, explicită. Lucrețiu preia aproape literal imaginea parmenideană: naturii-cîrmaci (*pánta kybernái*) îi corespunde *Natura gubernans*. Iar identificarea cu Venus e proclamată în versuri celebre:

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas
alma Venus... etc.

Ecuația Venus–Natura e somptuos dezvoltată și în texte care, deși ne-au parvenit în transcrieri tîrzii, se referă la o tradiție mai veche și — spiritual — opusă gîndirii epicureice: o tradiție legată, mai curînd, de universul orfic. Într-o bogată suită de incantații magice, antologate de K. Preisendanz[6], se întîlnește atît tema „naturii-mumă" (*Phýsis pammétor*), cît și a echivalenței ei cu Afrodita. Imnurile la care ne referim se rosteau în timpul pregătirii unui „elixir" al iubirii a cărui putere magică depindea de bunăvoința „stelei Afroditei".[7]

Spectaculoasă — pe linia analogiei mai sus invocate dintre natură și noapte — este tendința unor texte orfice de a suprapune figura Afroditei cu aceea a Lunii:

Atotnăscătoare și de iubire zămislitoare Afrodita,
*Purtătoare de facă, luminoasă, strălucitoare Selenă...**

(Preisendanz, IV, 2556)

Într-o lungă „rugăciune către Selene", citată de Kerényi, identitatea „Physis-Aphrodite-Selene" devine tema dominantă.[8] Zeița, început și sfîrșit a tot ce există, forță atotdeterminatoare (*Damnó*) determinînd Determinarea însăși (*Damnodamía*), ține în mînă un sceptru de aur și, ca o adevărată „podoabă a nopții" (*nyktós ágalma*) este

---

* În absența altor indicații, se va înțelege că traducerea fragmentelor citate ne aparține (*n.n.* — *A. P.*).

„frumoasă prin naştere" (*kalligéneia*). Ne aflăm, poate, cu aceasta, dinaintea unuia dintre primele documente europene atestînd „frumuseţea" naturii. Iar caracterul ei „lunar" va continua să se afirme, într-o formă sau alta, şi în alte texte. În *Hypnerotomachia Polyphili*, de pildă, el e sugerat prin întruchiparea naturii ca „nimfă". Stăpîna nimfelor e, se ştie, Diana, totodată zeiţă a Lunii. Pe de altă parte, alegoria nimfei pune în joc şi complexa simbolică a universului acvatic, asupra căreia vom reveni îndată. Nimfa e o fiinţă vegetal-umidă. Şi somnolentă (*die Nymphe darf nicht munter sein/ Und wo sie steht, da schläft sie ein** — spunea Goethe, *Faust*, II, v. 1276). În aceeaşi ordine de asociaţii, Wolfgang Kemp citează o inscripţie aflată pe o gravură aparţinînd lui Marten de Vos (sfîrşitul secolului al XVI-lea) şi potrivit căreia:

Auspicio Lunae, Naturae munera crescunt
*Robur et hinc Infans concipit omne suum.***[9]

Literatura pitagoreică (vezi, de pildă, colecţia de imnuri ale lui Mesomedes[10]) face adesea din „Muma universală" (*kósmu matér*) un personaj complementar, ca şi Luna, zeităţii diurne a Soarelui. În acest context, ea apare ca asimilabilă nu doar Afroditei, dar şi zeiţei Rhea-Cybela. Independent de Mesomedes şi două veacuri după el (400 e.n.), poetul roman Claudian ilustrează de asemenea relaţia dintre Zeiţa-Natură şi Zeul-Soare (cf. *De consulatu Stichionis*, 2, v. 424–431), recurgînd la o imagine mitică nu lipsită de elemente orientalizante (mithraice).[11] Zeiţa-Natură apare ca păzitoare a pragului îndărătul căruia se află „grota nesfîrşitului Aion"[12] (*immensi spelunca Aevi*), loc originar al Timpului şi al Lumii. În jurul grotei stă încolăcit Uroboros, şarpele care-şi muşcă sin-

---

* Vioaie, Nimfei nu-i e dat să fie/ De cum s-aşază, somnul o îmbie.

** Sub influenţa Lunii cresc darurile Naturii/ Şi astfel îşi capătă pruncul întreaga putere.

gur coada, simbolizînd veşnica reiterare a marilor cicluri cosmice. Natura păzitoare de prag e „bătrînă, dar frumoasă". De membrele ei sînt legate suflete înaripate:

Vestibuli custos vultu longaeva decoro
ante fores Natura sedet, cunctisque volantes
dependent membris animae...

În interiorul grotei lui Aion, se află zeiţa Nyx (Noaptea)[13] şi două surori (Ide şi Adrasteia), ambele adorate adesea drept simple aspecte ale Rheei-Cybela. Aspectul „Adrasteia" ar accentua nu atît dimensiunea *maternă* a zeiţei, cît pe aceea de *judecătoare* a sufletelor, „vameşă" a celor care ies din „grota originară" pentru a intra în viaţă sau, invers, revin, prin moarte, la stadiul latenţei transmundane. Adrasteia e deci o zeiţă a Destinului. A te naşte e a cădea sub legea ei, de care doar moartea te eliberează. Kerényi notează şi identităţile stabilite în mediul stoic între *Adrasteia*, pe de o parte, şi *Ananke* (necesitatea), *Pepromene* (predestinarea), *Heimarmene* (sortitul), *Pronoia* (providenţa), pe de alta.[14]

Aspectul „Adrasteia" al naturii nu este însă atît de răspîndit în aria europeană pe cît este de răspîndită alegoria „Naturii-mumă". Ea reapare, iată, în plin Ev Mediu, la Alain de Lille, în poemul său epic *De planctu Naturae*.[15] După Wolfgang Kemp, sursa scriitorului medieval e „bine cunoscuta viziune a lui Isis" a lui Apuleius (*Metamorfoze*, 11, 47).[16] Ni se descrie o „tînără femeie" a cărei îmbrăcăminte oglindeşte întreaga Creaţie. Pe cap, poartă o coroană care se învîrteşte, simbolizînd cerul zodiacal. Roba ei e şi ea un simbol: al elementului Aer; tot astfel, mantia şi tunica sînt, respectiv, simboluri ale Apei şi Pămîntului.

Un alt model iconografic al naturii este acela al zeiţei nude cu mai mulţi sîni, din al căror lapte se hrăneşte întreaga suflare. E acea Diana Ephesia, *multimammia* (*polymastós*), unul dintre idolii cu care primii creştini aveau cel mai mult de furcă (cf. Hieronymus, *Comentariu la Scri-*

soarea către efeseni, în Migne, *Patrologia Latina*, 26 S. P. 44).[17] Wolfgang Kemp regăsește o imagine asemănătoare într-o scrisoare a lui Pietro Summonte către Marc-Antonio Michiel, datată 20 martie 1524[18]: e vorba de o ilustrație la Pliniu, aparținînd unui oarecare Gaspare Romano. Natura e reprezentată ca o frumoasă femeie șezîndă, care ține dinaintea sînilor un glob pămîntesc asupra căruia își revarsă laptele.

În sfîrșit, Cesare Ripa, în a sa *Nova iconologia* (Roma, 1618), reia același motiv, explicîndu-l în termeni aristotelici: „Femeie nudă, cu sînii plini de lapte și cu un vultur în mînă — cum se vede într-o medalie a împăratului Hadrianus — reprezentînd Natura, conform definiției lui Aristotel din cartea a doua a *Fizicii*: principiu aflat în lucrurile unde găsim mișcarea și transformările prin care iau naștere toate cele pieritoare. E femeie și e nudă și se împarte, ca principiu, în activ și pasiv, activului zicîndu-i-se formă, și pasivului — materie. Activul e desemnat prin sînii plini de lapte, căci forma e cea care hrănește și susține lucrurile create, tot astfel cum — cu sînii săi — femeia își hrănește și susține pruncii. Vulturul, pasăre prădătoare și foarte lacomă, e legat mai ales de celălalt principiu, numit materie, care, mișcîndu-se și schimbîndu-se din nevoia de formă, distruge sau, în orice caz, combate lucrurile pieritoare."

În veacul al XVIII-lea, alegoria naturii își pierde aura speculativă, prezentă încă în textul lui Ripa, pentru a cădea în pastoralitate și didacticism. Natura e o tînără fecioară destinată să dea artelor lecții de simplitate.[19] Din „model" ideal, ea devine, din ce în ce mai categoric, o „învățătoare activă", sfîrșind, în preajma Revoluției Franceze, prin a se consacra drept alegoria optimă a democrației. Ea e muma unor copii — oamenii — egali în drepturi. Fraternitatea și Libertatea devin atributele ei constante. Guillaume Boichot o reprezintă ca atare în relieful de deasupra intrării principale a Pantheonului parizian. Iar criticul Franței revoluționare, Quatremère de

Quincy, explică și omagiază lucrarea lui Boichot în termeni caracteristici.[20]

Pătrunzînd în ambianța Germaniei moderne, ne vedem îndemnați să revenim la întruchipările orfice ale naturii.[21] Îl vom menționa pe Goethe și, mai ales, pe tînărul teolog elvețian din cercul lui de la Weimar, Christof Tobler, cunoscut în epocă pentru exaltatele sale pagini despre Zeița-Natură și pentru o serie de traduceri din literatura orfică. Între ele, se află chiar un „imn către Physis"[22] alcătuit din aproape toți acei *topoi* enumerați pînă acum: Natura-Polymechanos (Atotproducătoarea), Natura-Kyberneteira (Călăuzitoarea), Atotdeterminatoarea (*pandamátor*), Nedeterminata (*adámaste*), Veșnic-mișcătoarea (*Kinesiphóre*), Semănătoarea (*polýsporos* = bogată în semințe) etc. Trebuie de altfel specificat că atunci cînd Tobler — abandonînd oficiul de traducător — își spune propria părere în legătură cu chipul Zeiței-Natura, el îi adaugă o notă absentă din textele orfice: „Fără să o rugăm și fără să ne prevină — spune el —, ea ne antrenează în dansul ei și ne învîrtește pînă cînd îi scăpăm din brațe, extenuați".[23] Naturii i se atribuie, așadar, *echivocul dansului*, atrăgător și riscant deopotrivă. Ea se joacă. Seduce. Înșală. Așa o vede și Goethe cînd, la 2 august 1831, îi spune lui Soret: „Natura este o fată tînără și nițel cochetă, care ne atrage printr-o mie de gesturi, dar care, tocmai cînd avem impresia că ne aparține, ni se smulge din brațe, lăsîndu-ne să îmbrățișăm o umbră." E ceva *dionisiac* în spectacolul oferit de natură; ea degajă o vitalitate absorbantă, devorantă aproape, profund neliniștitoare. „Dansul" ei narcotizează. Apelurile ei sînt parabole ale amăgirii înseși. Sîntem, pe scurt, confruntați cu o stihie aflată, în sine, „dincolo de bine și de rău", o instanță neutră și cu atît mai severă, dinaintea căreia sîntem puși la încercare. Ne vom lăsa amăgiți sau vom rezista farmecelor ei de suprafață, pentru a-i descoperi adevărul, care pare să fie totuna cu neantul acelor farmece? Cum vedem, natura capătă, încet-încet, toate atributele „Eternului

Feminin": ea poate fi dătătoare de viață, mumă binefăcătoare, care ne „înalță în tării", sau iluzie pură și cădere.

Duplicitatea fundamentală a imaginii naturii se poate ilustra și prin caracterizările, aparent contradictorii, pe care ea le capătă în unele tradiții ale culturii europene: în tradiția clasică, de pildă, ea e *„Ratio"*, principiu al ordinii, al clarității, nu o dată întruchipat de zeița Minerva. În limbajul neoplatonicilor însă, natura, ca *anima mundi*, preia ceva din bifrontalitatea sufletului plotinian: cu un chip privește în sus, cu altul în jos. Un Benedetto Varchi (*Lezione della Natura*) vedea în ea o simplă *„potenza irrazionale"*, adăugînd totuși că, paradoxal, ea nu face nimic *„irrazionabilmente"*. Natura este deci, ca și feminitatea, o *coincidentia oppositorum*. Oricum, chiar și în ipostaza ei de germene al „rătăcirii", așadar în ipostaza ei „negativă", ea nu e mai puțin sublimă, căci devine aproape o „probă inițiatică", un criteriu de selecționare a celor puternici. Am spune că în ființa naturii — mereu, ca și în aceea a feminității — regăsim structura intimă a *muzicii*.[24] Le vedem întîlnindu-se sub categoria dionisiacului: ele sînt, rînd pe rînd, irezistibile, generoase, incomprehensibile și periculoase; sînt devenirea însăși: imposibil de captat și captînd totul, fără încetare. De altfel, rădăcina *„phy"* din care derivă cuvîntul grecesc pentru „natură" (*phýsis*) evocă ideea de „creștere organică", „desfășurare", „devenire" (vezi și derivația *phyton* = plantă).[25] Kerényi propune pentru *phýsis* traducerea germană *Gewachsenheit*. E, așadar, „Ființă", dar Ființă percepută pe fondul unei perpetue deveniri, „Ființă întru Devenire" ar spune filozoful.

Acesta este marele echivoc al naturii (nu era și muzica, după Thomas Mann, „echivoc devenit sistem"?): ea are chipul *stabilității* ultime și destinul neîncetatei tranziențe. Ea pare un monument durabil și este, în fond, inconsistentă, ca o alunecare de ape.

2. Natura și simbolica apei

Lanțul simbolic Natură–Noapte–Feminitate se prelungește în mai toate marile arii culturale ale lumii, prin anexarea simbolismului acvatic. Ca și feminitatea, apa e substanța fertilității. Ca noaptea, ea e o emblemă a virtualului[26], a ne- (sau mai bine a pre-) determinării. Ca și natura, ea pare trupul însuși al devenirii. Pe linia simbolismului acvatic, putem avea acces la tot ceea ce în perimetrul naturii e *mișcare*.[27] De la mișcarea aparentă, la cea secretă a elementelor. De la unduire, adiere, foșnet, pînă la trecerea ritmică a anotimpurilor. De la prăvălire și revărsare, pînă la tăcerile germinative ale seminței vegetale. Natura, în esența ei, e *curgere*; e un episod din marele fluviu cosmic, „apă filozofală". Semnul caracteristic al metabolismului ei e *ondulatoriul*. Valul, văile și colinele, straturile suprapuse ale oricărei secțiuni geologice, mișcarea vînturilor, forma norilor, totul pare să aibă drept principiu morfologia undei. Natura opune sferei rotitoare a gîndirii egale cu sine cadența creșterii și descreșterii, a fluxului și refluxului. Marea, deșertul, plaiul, holda mișcătoare sînt, prin structura lor, ilustrări tipice ale naturii. „Natura" naturii e *legănarea*. O dată mai mult, ne întîlnim cu alegoria dansului, a naturii organizate muzical. Și una dintre marile intuiții ale peisagisticii eminesciene a fost tocmai aceasta: intuiția unei esențiale afinități simbolice între fire și legănare, ca și între fire și muzică. „Danțul, muzica, pădurea" din *Povestea Teiului* sînt „treimea" profană a unei întregi secțiuni a liricii romantice. Și ce ciudat ne apare, din această perspectivă, acel vers des repetat al lui Eminescu, din *Ce te legeni...*:

Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt...

Fără vînt? Dar ce fel de legănare e aceea iscată fără vînt? Una strict simbolică? Nu e ea legănarea reală, care definește orice fragment de natură, fie el și nemișcat în apa-

rență? Legănarea e în *sinea* naturii, nu în afara ei. Pădurea e „danț" prin simplul fapt de a fi pădure, iar față de „dantul" ei esențial, cel provocat de bătaia vîntului apare ca un simplu accident.

Înțelegerea naturii ca legănare, pe care simbolica apei o face posibilă, se dovedește a fi, pînă la urmă, o temă adiacentă temei fundamentale a „Naturii-mumă". Natura ca „leagăn al umanității", „sînul naturii" — iată un lanț de metafore la care conduce, în mod expres, considerarea fluidității ei funciare. „Dintre cele patru elemente — spune Gaston Bachelard —, numai apa poate legăna. Ea este elementul legănător prin excelență. E o caracteristică în plus a firii ei feminine."[28] Numai pe temeiul acestei asimilări dintre natură și maternitate s-a putut naște mistica „întoarcerii la natură". Ea speră într-o restaurare a omului prin readucerea lui „la obîrșie". Personajul „socializat" pînă la înstrăinare de sine vrea să se nască parcă a doua oară, cufundîndu-se în apa maternă a naturii, asemenea creștinului în apa botezului...

Dar dincolo de aceste conotații simbolice[29], asimilarea naturii cu acvaticul poate avea, credem, repercusiuni imediate asupra înțelegerii unor aspecte specifice ale peisajului european. Mai întîi, la propriu, apa e, pentru peisagist, o „materie primă" predilectă. Pictorii olandezi ai veacului al XVII-lea și, mai ales, impresioniștii veacului al XIX-lea sînt pictori ai fluidităților. Fiziologia plină de nuanțe a atmosferei, reflexele infinitesimale de pe suprafața apelor, jocul imprevizibil al luminii de la un ceas la altul al zilei, de la o clipă la alta și, în general, gustul pentru aspectul cel mai fugace al lucrurilor, pentru trecător, pentru instantaneu sînt, toate, reacții de simpatie față de ceea ce în natură e instabilitate, devenire, apă.[30] Pictorul olandez dispune însă, întru aceasta, de un mai singur acces către *universal* decît pictorul impresionist. El știe să regăsească acvaticul în întreaga țesătură a naturii: în șerpuirea cîte unui drum de țară, în titanomahia norilor, în desenul neregulat al cîte unui arbore. Impre-

sionistul nu mai are organ decît pentru acvaticul propriu-zis, pentru apa luată ca atare. El e îndrăgostit de rîuri, lacuri, ţărmuri maritime, ploi, aşadar de obiecte *explicit* devenitoare. Olandezul ştie să citească mişcarea, evanescenţa şi în liniştea unei pietre. Impresionistul preferă să o reproducă numai acolo unde este evidentă. Iar cînd, asemeni lui Monet, îşi alege drept model piatra unei catedrale, el trebuie să o dinamiteze, să o transforme în cascadă, pentru a o reproduce. De aceea, impresionismul sfîrşeşte prin a pierde sensul formei şi intuiţia coeziunii intime a lumii concrete, pe care olandezul ştia încă să le respecte. La fel de sensibil ca şi pictorul ottocentist la dinamica naturii, pictorul Olandei seicentiste nu are nevoie să o identifice *dezagregînd* lumea. Pe scurt, mişcarea e *formativă* într-un peisaj olandez şi *informală* într-unul impresionist. „Informală" şi, în fond, „gestuală": căci, de la o vreme, nu atît mişcarea elementelor pictate ne întîmpină în acest tip de peisaj, cît urma mişcărilor pictorului, tuşa, pensulaţia. Cît despre reacţia postimpresioniştilor la dezintegrarea concretului în care înaintaşii lor eşuaseră, ea se va dirija inevitabil împotriva acvaticului însuşi. „Unduirile" lui Gauguin au semnificaţie pur decorativă: sînt joc grafic abstract. Van Gogh pare să aleagă dintre cele patru elemente mai curînd *focul*, dinamic şi el, dar dotat cu o anumită autonomie formală incomparabilă cu „pasivitatea" apei. În sfîrşit, Cézanne se îndreaptă către polul opus fluidităţii, către condensat, solid, static. Modelul său preferat este *pămîntul*.

Dar asimilarea naturii cu acvaticul poate fi fructificată nu numai în interpretarea practicii peisagistice imediate. Ea explică, în acelaşi timp, una dintre dimensiunile caracteristice ale sentimentului european al naturii: *antropomorfismul*. Apa este, prin definiţie, amorfă. Prin urmare, ea este oricînd gata să preia forma unui eventual recipient. La fel, pentru mulţi artişti, natura pare să se contamineze de „forma" unor „stări sufleteşti" străine

obiectivității sale. Ea devine „veselă" sau „tristă", „zbuciumată" sau „euforică", „nesimțitoare" sau „alinătoare", după cum conștiința pe care ea o umple are unul sau altul dintre aceste atribute. S-ar putea spune că în Europa natura e, în mult mai mare măsură decît în Orient, „poluată" de problematică umană. Nu o înțelegem decît ca pe o replică a propriilor noastre afecte.

Ea ne poate confirma — în mod empatic — sau ne poate respinge, dar și într-un caz, și într-altul, ea există ca un *acompaniament* oarecare al umanității. În ceea ce ea are pur stihial, obiectiv, lipsit de orice conotații antropomorfe, natura rămîne pentru european o pasiune imposibilă. O utopie. Chiar dacă peisajul autonom al veacului al XVII-lea o portretizează pentru ea însăși, ridicînd-o la rang de personaj unic al discursului plastic, „autonomia" ei e, iremediabil, resimțită ca „singurătate". Prezența naturii nu e, cu alte cuvinte, pentru european, *monolog* al ei, cît simptom al *absenței* patetice a omului. Natura devine, în definitiv, alegoria acestei absențe, și nimic mai mult. Încît nu greșim dacă socotim peisajul european ca pe o *definiție apofatică* a naturii, o definiție „prin negație", asemănătoare definiției date lui Dumnezeu însuși în textele Bisericii răsăritene, inspirate de Dionysios Pseudo-Areopagitul.[31]

Sîntem, cu aceasta, în pragul unei declarații paradoxale: natura, în principiul ei, e tocmai ceea ce pictura de peisaj familiară nouă *nu* ne arată. Cu alte cuvinte, există o mare diferență între natură — în înțelesul ei metafizic — și natura-priveliște, accesibilă percepției noastre și reprodusă de pictori. Cea dintîi e mai curînd un depozit energetic primordial, capacitate pură, care nu se actualizează în mod necesar sau care, dacă se actualizează, o poate face în nenumărate chipuri. Natura-priveliște e doar unul dintre aceste chipuri posibile. Max J. Friedländer avea, așadar, dreptate să considere peisajul ca fiind o realitate de ordin „fenomenal" (în sens kantian), și nu

una avînd raportare la „numen", la natura înțeleasă ca „lucru în sine".[32] Natura ca „lucru în sine", natura filozofilor, nu poate fi reprezentată. Iată cum o definește Aristotel: „...într-un sens se numește natură (*phýsis*) materia primă care servește de substrat (*hypokéimenon*) lucrurilor care au în ele însele principiul mișcării și schimbării, iar în alt sens natura este forma și tipul (*he morphè kai tó eīdos*) conform definiției".[33] În nici unul dintre aceste sensuri, natura nu este cea pe care sîntem obișnuiți să o căutăm într-un tablou. Natura pictorilor nu e nici simplu „substrat", nici „formă ideală". E un episod particular din aventura complicată a materiei, o *treaptă* al cărei sens nu se realizează decît în măsura în care ea lasă să transpară — dincolo de contingențele ei — intuiția, greu de articulat, a originarului. Cînd aceasta nu se întîmplă, peisajul pictat nu e decît cultul unei iluzii.

3. Natura, pictorul și filozoful

De teama căderii în iluzoriu, filozoful de tip european are tendința să pună natura imediată între paranteze. Aflat în peisaj, personajul speculativ divaghează. În cel mai bun caz, natura e pentru el o ocazie în plus de a fi absent. Față de ambianța citadină, ea are avantajul de a rămîne concretă, fără a mai fi totuși „lumească". O respiri, o parcurgi și poți totodată, în patosul meditației tale solitare, să o treci cu vederea. Iar dacă te oprești o clipă pentru a o contempla, te vezi obligat să-ți întrerupi șirul gîndurilor. Natura este „un zeu gelos", ca și cel biblic. Nu se livrează decît celor care i se dăruie, la rîndul lor, în deplină inocență. Peisagistul trebuie, de aceea, să fie — și este adesea — un inocent. Iar peisajul, ca gen artistic, este un domeniu fundamental *nefilozofic*. Căci el crede în fantasme și le consacră drept definitive. Contemplînd dansul Naturii-Afrodita (*Dame Nature* i se spunea în An-

glia medievală), filozoful surîde distant, străvăzînd baudelairian neantul din ea. Peisagistul însă — conștient sau nu — o creditează, o urmează halucinat, dispus să vadă neantul mai curînd în el însuși decît în ea.

Există la Heidelberg, pe colina de pe malul drept al Neckarului, un drumeag pașnic pe care, plimbîndu-te, străbați o pădure, fără a pierde din ochi orașul din vale. I se spune *Philosophenweg* (*Drumul filozofilor*). Anecdota propriu-zisă a denumirii acesteia e neesențială. Ceea ce însă poți intui avansînd pe acest drum e opacitatea la imediatul naturii pe care promenada filozofică o presupune. Drumul e banal, cum puține locuri din Heidelberg sînt. Pentru filozof, orice cărare e culoarul unui raționament. Iar dacă se oprește, uneori, locului, altfel decît țintuit de o concluzie importantă, el o face fie pentru a-și umple igienic plămînii cu aer, fie pentru a savura depărtarea de lume din perspectiva căreia își construiește sistemul. Naturile speculative se plimbă așadar — ca Heidegger — nu prin pădure, ci prin cuvîntul pădure. E o limită care apare încă și mai limpede în cazul filozofilor secunzi sau al filozofarzilor. O adevărată paradigmă de neadecvare la natură o constituie, de pildă, Jean-Jacques Rousseau în *Visările unui hoinar singuratic*. Jean-Jacques Rousseau se plimbă prin Jean-Jacques Rousseau. Plimbarea nu e pentru el decît pretextul motrice al interesului față de sine. Iar cînd reușește să-și țină firea pentru a se bucura totuși de ceea ce vede, abia dacă atinge treapta unei suspecte curiozități botanice. Încă de la prima plimbare, Rousseau notează: „Am remarcat două plante destul de rare în împrejurimile Parisului (...). Una era *picris hieracioides*, din familia compozeelor, cealaltă un *buplevrum falcatum*, din cea a ombeliferelor. Această descoperire m-a bucurat și m-a distrat îndelung, și a fost urmată de alta, a unei plante și mai rare..."[34] În cursul plimbării a cincea, pasiunea botanică se declară cu vehemență sporită: „...nu vroiam să las nedescris pe larg nici un fir de iarbă, nici un atom ve-

getal. Ca urmare a acestui frumos proiect, în fiecare dimineață, după ce luam dejunul împreună cu toată lumea, mă duceam, cu o lupă în mînă și cu *Systema naturae* sub braț, să cercetez cîte un sector al insulei, pe care o împărțisem în vederea acestui scop în mici pătrate..."[35] Plimbarea a șasea convertește curiozitatea în manie: „...mă ocup temeinic să pun în execuție înțeleptul proiect de a învăța pe dinafară tot *Regnum vegetabile* a lui Murray..."[36] Cu aceasta, cercul se închide. Gînditorul, după străveziul său ocol prin peisaj, revine la sine, cu ideea fixă de a învăța pe de rost o carte. Comunicarea cu natura e compromisă prin exces de reflexie sau, mai rău, prin ticuri cvasiștiințifice de „naturalist". E limpede: nu „trestiei cugetătoare" îi e dat să aibă intuiția lui „a fi în natură", ci trestiei pur și simplu.

Personajul cu înclinații mistice nu e, de obicei, nici el, mai credincios naturii decît filozoful sau omul de știință. Pentru el — cum spune undeva C. S. Lewis — „a admira natura pentru ea însăși" e ca și cum, aflîndu-te dinaintea unui poștaș, îi admiri cu atîta ardoare uniforma, încît uiți de scrisoarea pe care ți-o întinde.[37] Sentimentul naturii e, într-adevăr, nu o dată, „o naivă fascinație a suprafețelor".[38] Or, mistica, alături de filozofare și de scientism, refuză suprafețele. Cît despre pictor, el pare, dimpotrivă, să le acorde creditul ultim, riscînd astfel să confunde suprafețele cu lucrul întreg. Cu aceasta, nu facem decît să constatăm că problema naturii pare să eșueze — în ambianța europeană — într-o fundătură, într-o situație de „șah mat". Ea e fie înțeleasă ca un „prea puțin", fie adorată ca un „absolut". Cu alte cuvinte, Europa n-a găsit încă „măsura" naturii, locul ei într-o lume a omului. Ce are a ne spune, întru aceasta, Extremul Orient? Iată, de pildă, India veche. Știam că în perimetrul culturii ei nu există peisaj: ceea ce nu înseamnă că oamenii nu știu, acolo, să se bucure de natură, ci doar că ei nu găsesc în bucuria lor un argument suficient pentru a o

fixa. Natura este și pentru ei — cum am văzut că era pentru unele cercuri europene — o putere în plin dans, o vrăjitoare plină de fantezie, pe scurt, o femeie. Dar numele ei spune, în India, altceva decît ne spune nouă, europenilor, numele de „natură". Numele ei indian e *Maya*.

4. *Maya, Shakti* și lenevia zeilor masculini

De fapt, un echivalent absolut al termenului „natură" nu există în Orient.[39] Dar *maya* se referă la aceeași zonă a realului pe care noi, în Europa, o identificăm cu natura. Etimologic, termenul sanscrit trimite la noțiunea de „măsură" (ca și *materia* latinească).[40] Dicționarul clasic al lui Monier Monier-Williams îi notează sensul timpuriu de „înțelepciune", „putere supranaturală" și apoi, încă din *Rig-Veda*, pe acela de „iluzie", „vrăjitorie", „înșelăciune". Gîndirea Samkhya nu o deosebește de *Prakriti* (sursă a lumii vizibile, echivalabilă cu *natura naturans*), iar în sistemele tantrice, ea e totuna cu Shakti, „energia", „puterea", „consoarta" zeului Shiva, prin a cărei activitate ia naștere universul manifestat. Și în India, așadar, natura e o forță de tip feminin, mereu gata să amăgească spiritul, oferindu-i experiența concretului. Ea este „muma" celor văzute (să nu uităm și înrudirea dintre *materia* latinilor și *mater*) și, ca atare, responsabilă de toate capcanele senzorialului. S-ar părea că, pînă aici, *maya* hindusă nu se deosebește de „natura" filozofilor europeni. Ea stă sub regimul „aparenței", deci al neesențialului. Se cuvine însă să luăm în seamă o sumedenie de nuanțe, fără de care o reală înțelegere a mentalității orientale e imposibilă. *Maya* nu e ceea ce de obicei înțelegem prin „iluzie", nu e o păcăleală oarecare, o fantoșă pe care o poți eluda fără prea multe complicații. Ea este însăși facultatea prin care lumea ia naștere și prin care ea subzistă.[41] *Maya* este un

„truc" divin; prin mecanismul ei, Unul se manifestă ca *Multiplu*, omogenitatea ca *diversitate*, Ființa ca *Devenire*. Desigur, diversitatea e o mască, un voal care ocultează unitatea fundamentală a lucrurilor; ea poate înșela cîtă vreme e considerată *în sine*, fără raportare la acea unitate. Diversitatea nu e însă, prin aceasta, nici ireală, nici inutilă. Mai mult decît atît: ea este puntea necesară, uneori singura, dintre conștiința umană și unitatea universală. Trebuie *să o traversezi*, pentru a ajunge la sursa din care ea țîșnește. Și astfel, natura, deși nu e, în sine, esențială, devine esențială ca „exercițiu", ca „mediu" prin care se străvede temeiul unic al realului. Sîntem, cum se vede, foarte departe de ideea europeană a „naturii". Atitudinea orientală față de ea — pe care urmează să o invocăm în epilogul lucrării de față — exclude deopotrivă adularea purei diversități de care se face vinovat adesea pictorul european și nesocotirea diversității, spre care e înclinat gînditorul. Oarecari asemănări cu mentalitatea aceasta vom identifica — poate — numai în răsăritul Europei, datorită unei evoluții spirituale specifice.[42]

Deocamdată, vom insista asupra unui aspect al metafizicii indiene, capabil să arunce o lumină aparte asupra corelației simbolice dintre natură și feminitate, care ne preocupă în acest capitol. Cum am văzut, în sistemele tantrice, *Maya* e identificată cu „Marea Zeiță", cu Shakti, energia personificată a lui Shiva, dar atîrnînd pînă la urmă mai mult decît el în balanța cosmogonică, ca și în practica rituală.[43] *Maya* devine — ca Shakti — mijlocitoarea suverană a „desăvîrșirii de sine". E un fenomen tîrziu în economia gîndirii indiene. El corespunde unei faze crepusculare din marele ciclu cosmic parcurs — potrivit teoriei hinduse a timpului — de umanitatea actuală: faza numită *kali-yuga* („era sumbră"), ultima dintre cele patru care alcătuiesc ciclul întreg.[44] Zeii masculini, încă puternici și activi în fazele anterioare, tind acum „să se retragă" din istorie, să devină *„dii otiosi"*, lăsînd loc de acțiune unor întreprinzători parteneri feminini. Această

pasivizare a principiului masculin dublată de *activarea celui feminin* se exprimă în iconografia tibetană prin cunoscuta imagine a perechii sacre, surprinsă în *viparîta maithuna* („înlănțuire erotică"). Shiva, principiul masculin, stă nemișcat (în picioare sau așezat), în vreme ce Shakti, prinsă de gîtul lui, are întreaga inițiativă a acuplării.

Sîntem confruntați, pare-se, cu un fenomen pe care istoria religiilor îl regăsește mereu în cele mai diferite zone de civilizație. E vorba de treptata înlocuire a zeilor primi, uranieni, *creatori*, cu zeități secunde, *procreatoare*, de tip feminin. „Ființele supreme — spunea Mircea Eliade — își pierd progresiv actualitatea religioasă; în locul lor, apar alte întruchipări divine, mai apropiate de om, mai «concrete», mai «dinamice»: zei solari, Mari Zeițe, Strămoși mitici etc."[45] Majestatea zeilor originari, paterni, reculează dinaintea forței vitale a unor zeități materne, legate mai cu seamă de riturile agrare: zeități ale fertilității, ale vegetației, ale recoltei.

Pornind de la asemenea constatări, vom sesiza o caracteristică de primă importanță a cultului european pentru natură: el e cultul unei zeități *secunde*, din familia Marilor Zeițe invocate adineaori; o zeitate secundă, feminină, concurînd cu crescîndă autoritate zeitatea masculină a religiilor oficiale. Către sfîrșitul veacului al XVI-lea, competiția e practic încheiată în favoarea Naturii. „Sufletul entuziast al Renașterii — observă Robert Lenoble — avea cu atît mai multă nevoie de natura-mumă cu cît încerca mai tenace să se dispenseze de Dumnezeu-Tatăl al creștinismului."[46] Nu altfel gîndea, la începutul veacului trecut, Novalis: „Unii oameni sînt atît de legați de natură pentru că, precum copiii răsfățați, se tem de tată și se refugiază în sînul mamei."[47]

Religia naturii se constituie, prin urmare, ca un *Ersatz* al religiei propriu-zise în declin. Natura însăși devine un *Ersatz* al dumnezeirii și îi preia, treptat, toate atributele. Științele în ofensivă celebrează „natura atotcreatoare". Problematica tradițională a „mîntuirii" e înlocuită cu

aceea a „întoarcerii la natură", postulatele eticii de proveniență creștină sînt și ele „acomodate" timpurilor mai noi, prin convertirea „legii divine" în „lege naturală". Natura devine, tot mai vădit, „paradisul" europeanului modern, templul lui predilect. Cînd tinde să strivească omul, ea e resimțită ca „instanță judiciară", cînd nu, e „blîndă", „iubitoare", „iertătoare". Pînă și nevoia de mister a regnului uman e rezolvată prin metafora „misterelor de nepătruns ale naturii". Problematica eschatologică e, la rîndul ei, preluată de tema marilor „cicluri" naturale, în care cu toții reintrăm prin moarte. Natura — constata și François Paulhan — a devenit astfel, pentru moderni, pentru necredincioși, un soi de „echivalent al mînăstirii, un loc al păcii".[48] Toate definițiile pe care Rudolf Otto[49] le dădea „sacrului" i se potrivesc: *numinosum, mysterium tremendum, maiestas, augustum* etc.; și, mai ales, i se potrivește acel *ganz andere*, acel „cu totul altceva", în care teologul german vedea atributul suprem al lui Dumnezeu. Natura înțeleasă ca fiind „cu totul altceva" decît omul, situarea ei *polară* față de conștiință sînt semne caracteristice ale felului nostru de a o înțelege. Vom vedea cît de diferiți sîntem, în această privință, de doctrinarii peisajului chinezesc. Europeanul e, prin structură, sfîșiat de o istovitoare serie de „dualități", născute toate în marginea dualității fundamentale dintre om și natură, dintre subiect și obiect. Dar cum să pricepi ceea ce e cu totul altceva decît tine? Și cum să comunici cu o asemenea instanță? Cum să o reprezinți? Și, mai ales, cum să iubești cu adevărat ceva cu care nu te poți identifica? Și totuși, vorbim de „dragostea de natură" ca de o componentă indispensabilă a cultului pentru ea; indispensabilă cum e și dragostea de oameni și de Dumnezeu în perimetrul ideologiei creștine. Numai că iubirea față de omul generic sau față de un zeu masculin are rigorile Logosului; ea transfigurează afectul, căutînd să-l contamineze prin spirit. A iubi nu coboară niciodată sub „a fi caritabil". Cînd obiectul iubirii e însă natura, așadar o zeitate feminină și secundă, afectivitatea și „trupescul" au

infinit mai multă libertate. Iubirea de natură e sentimentală, capricioasă și, întrucîtva, oarbă. Oarbă și capricioasă ca și „iubirea" ei pentru om. Și nu întîmplător atitudinea europeanului față de natură prezintă un anumit paralelism cu atitudinea lui față de universul feminității.[50]

5. Iubire și natură în ambianța europeană

Sentimentul naturii nu este o formă de *agápe*, ca sentimentul propovăduit de religia tradițională. Este o formă a *eros*-ului, înțeles ca „iubire păgînă", pigmentată pasional, fără a exclude, de altfel, „sublimările" de tot felul.[51] Erosul e mai cuprinzător decît *agápe;* dar, tocmai de aceea, mai lax și mai patetic. În sfera lui, iubirea de natură se întîlnește — tipologic — cu iubirea dintre bărbat și femeie.

Potrivit tezei demonstrate de Denis de Rougemont într-o carte devenită clasică (*L'amour et l'Occident*), iubirea dintre sexe are întotdeauna — în varianta ei europeană — atributul „pasiunii"; este, adică, mereu trăită ca *dramă*, ca experiență violent problematizată, permanent urmărită de spectrul nerealizării, al eșecului. Eros stă neîncetat alături de Thanatos. „Iubirea fericită nu are istorie — scrie de Rougemont. Nu există «roman» decît despre iubirea ucigătoare, așadar despre iubirea amenințată și condamnată de viața însăși. Ceea ce exaltă lirismul occidental nu e nici plăcerea simțurilor, nici pacea fertilă a cuplului. E nu atît iubirea împlinită, cît pasiunea iubirii. Iar pasiunea înseamnă suferință."[52]

Cît despre eroii europeni ai iubirii, ei sînt, în fond, reductibili la două prototipuri antinomic constituite, dar în egală măsură marcate de fatalitatea „iubirii imposibile": *Tristan*, pe de o parte, erou al fidelității tragice, și *Don Juan*, pe de alta, erou al unei la fel de tragice infidelități.[53] Pe de o parte, epopeea iubitei *greu accesibile*, pe

de alta, aceea a iubitei *greu identificabile*, a iubitei căutate la nesfîrşit, într-o nesfîrşită serie de întrupări trecătoare. Or, istoria peisajului european se adaptează şi ea foarte bine acestei tipologii. Există, într-adevăr, o problematică „tristanescă" a peisajului, care va face obiectul capitolului al II-lea al cărţii de faţă, şi există, deopotrivă, o problematică „donjuanescă" a peisajului, de care ne vom ocupa în capitolul al III-lea.

Peisajul tristanesc se naşte în preajma unei naturi maxim problematizate. Vom vedea ce rol a jucat în constituirea lui structura intimă a mitului creştin. Sub influenţa acestui mit — fie şi neacceptat în mod conştient —, europeanul e condamnat parcă să trăiască natura ca pe o realitate care nu se legitimează decît prin raportare la un dat de *dincolo* de ea (Dumnezeu) sau, măcar, de *dincoace* de ea (omul). Natura în sine e, prin decret divin, *subordonată*, născută ca dar al zeului către creatura lui supremă.[54] Iar cînd creatura se demonizează, răul din ea se transmite — epidemic — naturii înseşi. Din dar divin, natura devine un „memento" al păcatului. Iar între ea şi om se instalează aceeaşi *distanţă* pe care căderea originară a instalat-o între om şi propriul lui creator: o distanţă de nestrăbătut şi cu atît mai fascinantă. Căci, începînd a se mai simţi „acasă" în propriul lui imperiu, creştinul păstrează totuşi amintirea simpatiei paradiziace existente cîndva între el şi natură. Avem de-a face, pe scurt, cu un tip de peisaj dinaintea căruia omul se simte simultan sedus şi periclitat, atras şi respins. Plăcerea de a contempla e mereu oprimată de un persistent sentiment de culpă. Natura e ipostaziată ca loc al ispitei, ca parabolă a lumescului. Între ea şi conştiinţă, stă, ca între Tristan şi Isolda, un inexpugnabil obstacol. Estetica în care se lasă înscris un astfel de peisaj va fi o *estetică a melancoliei* cînd scăldată de luminile difuze, dulci aproape, ale resemnării, cînd dizolvîndu-se într-o tragică gravitate. O întreagă linie de artişti, de la Joachim de Patenier pînă la Caspar David Friedrich, ilustrează abundent estetica aceasta. Nu

atît cu natura facem cunoştinţă în operele lor, cît cu neputinţa noastră de a ne întoarce la natură. Aşa stînd lucrurile, ne vedem constrînşi să polemizăm cu majoritatea cercetătorilor picturii de peisaj, pentru care ideologia creştină joacă, în istoria peisajului european, un simplu rol inhibitiv (cînd creştinismul are deplină autoritate — respectiv în Evul Mediu —, peisajul lipseşte). Or, cum am văzut, creştinismul nu exclude peisajul, ci doar îl colorează specific. Nu îl anulează ca formă, ci îi determină doar direcţia. Cu alte cuvinte, ambianţa creştină nu exclude necesarmente din limitele artei pictura de peisaj, ci mai curînd exclude din pictura de peisaj tema armonizării depline cu natura. Peisajul tristanesc e un discurs despre întîlnirea *dificilă* dintre om şi natură, despre înstrăinarea lumii faţă de conştiinţă. Vom arăta, referindu-ne la el, că influenţa ideologiei creştine asupra peisajului european s-a exercitat în chip decisiv în primul rînd în afara hotarelor Evului Mediu, în speţă în zona picturii romantice.

Evident, prezenţa naturii în plastica europeană nu stă întotdeauna sub semnul melancoliei. Peisajul nu e întotdeauna expresia tensiunii tragice dintre o umanitate vinovată şi o natură distantă. Există bogata categorie a peisajului „idilic", clasicizant şi aceea a „pitorescului". Există ceea ce am putea numi „peisajul donjuanesc", al naturii degustate ca simplu spectacol şi mereu „înşelată" cu pictura, cu cultura, sau cu ipostaze artificializate ale ei înseşi (natura arcadiană, grădina etc.). De la Annibale Carracci la Poussin, de la pastoralele tiţianeşti pînă la impresionism, peisajul donjuanesc evoluează cu o nonşalanţă lipsită de orice complexe. Iar dacă la Claude Lorrain, sau la cîte un olandez, sau în şcoala engleză, pitorescul e condimentat de uşoare nostalgii, de aluzii lirice în gamă elegiacă, nu complicate frustrări religioase sînt de vină, ci mai curînd nevinovate amintiri din eclogele lui Virgiliu, reflexii stoice din categoria *vanitas*-urilor sau, pur şi simplu, un oarecare frison citadin dinaintea cîte unui amurg, sau a cîte unei cascade. Chiar puţin trist,

pitorescul rămîne, întotdeauna, confortabil; supapă estetică a cuiva care, în definitiv, se simte *acasă* în lume și înțelege să-și declare, fără reticențe, atașamentul, mai curînd păgîn, față de agreabilele ei suprafețe. Vom zăbovi la timpul cuvenit asupra surselor antice ale acestei atitudini, invocîndu-l, de pildă — o dată cu Uvedale Price —, pe Marcus Aurelius, ca pe un adevărat *„herald of the picturesque"*.[55] Prin aceasta, vom intra iarăși în conflict cu o sumedenie de istorici ai picturii de peisaj pentru care Antichitatea nu e decît prin cîteva excepții integrabilă unei asemenea istorii. Ca și cei care excludeau lumea creștină din discuția despre peisaj, ei greșesc atribuind noțiunii înseși de „peisaj" o sferă prea restrînsă. Peisajul „apare", desigur, ca gen de sine stătător, la o dată relativ tîrzie. Dar a nu lua în seamă decît ceea ce urmează datei acesteia echivalează cu a încerca să explici o recoltă fără a cerceta stadiul germinativ al creșterii ei, sub pretext că, nemanifestîndu-se exterior, el e un obiect de studiu inconsistent pentru „savantul" adevărat. Asupra acestor chestiuni, privind mai curînd „de-la-sine-înțelesurile" cercetării noastre, nu socotim necesar să revenim dincolo de ceea ce am spus deja în introducere (*Granițele noțiunii de peisaj în istoria și teoria artei europene*).

Contemplînd acum peisajul donjuanesc alături de cel tristanesc, vom fi siliți să observăm că natura singură, natura în sine e la fel de puțin prezentă și într-un caz, și într-altul. În mod categoric, peisajul european e un episod din biografia *omului*, mai mult decît din aceea a naturii, un portret — am mai spus-o — apofatic al naturii, unul din care nu afli cum este ea de fapt, ci, mai degrabă, cum nu poate ea fi într-un context în care majestatea lui „este" e rezervată exclusiv regnului uman. Între peisajul tristanesc — al unei „iubite" care nu se lasă captată — și cel donjuanesc — al unei prea facile captări —, istoria peisajului european se constituie ca nefiind decît istoria surdinării naturii prin exces de problemă umană, istoria afirmării unei tot mai singuratice interiorități, pe soco-

teala unei exteriorități tot mai precare.

Natura n-a apărut decît rareori europeanului „în stare pură". Iar „poluarea", de care se vorbește atît de mult astăzi, nu e decît expresia *fizică* a unei poluări mai vechi și mai subtile, inoculată mediului nostru înconjurător încă înainte ca știința și tehnica să-i dea aspectul brutal al unei iminente apocalipse... Poluarea „industrială" e infinit mai inocentă — tocmai pentru că e mai ușor reperabilă — decît poluarea „mentală", așezată între noi și natură decenii de-a rîndul, veac după veac, din zorile culturii noastre și pînă astăzi. Încît, pentru a regăsi curățenia necesară unui benefic dialog cu regnurile pe care le socotim „subalterne", ar trebui să luăm totul de la început...

6. Științele și sentimentul naturii

a. MÎNĂSTIRILE ȘI „TIMPUL BURGHEZ"

Sîntem obișnuiți să înregistrăm între știință și religie numai divergențe. Întemeiate una pe rațiune, cealaltă pe credință, ele par să reprezinte, gnoseologic, tabere diametral opuse. Dacă însă, într-adevăr, așa stau lucrurile, ar trebui să ne așteptăm ca, în vreme ce creștinismul conferă peisajului *pathos* tristanesc, „științele să-l descătușeze. Nu sînt ele, primordialmente, științe ale naturii?" Nu sînt ele cunoaștere liberă, lipsită de orice prejudecăți, cunoaștere „obiectivă" a „legilor" ei?

În realitate, ca și religia, științele pun omul în raporturi *concurențiale* cu natura. Doar că religia se opune naturii în numele spiritului și al desăvîrșirii lăuntrice, în vreme ce științele i se opun în numele rațiunii și al civilizației. Un ideal moral în primul caz, unul tehnic și cognitiv în cel de al doilea încearcă deopotrivă să anuleze natura ca natură. Pentru creștini, ea e materia primă a ascezei, pentru savanți, materia primă a progresului. Oricum, amîndoi vor s-o amelioreze, să o manipuleze, să o „învingă", fie și cu riscul de a stîrni în măruntaiele ei mari

tulburări. Științele se află în situația paradoxală de a cerceta natura pentru a o părăsi. La capătul oricărui demers științific, se află un beneficiu de confort, care așază omul la o crescîndă distanță de natură. „Să urmărim — ne propune undeva Romano Guardini[56] — drumul care urcă de la înotătorul primitiv la nava modernă, trecînd prin stadiul bărcii cu pînze și al vaporului cu aburi." Nu este acesta un drum al artificializării perpetue, al îndepărtării ireversibile de „elemente"? Ce legătură mai e între marinarul tradițional, angrenat în metabolismul mării ca o vietate acvatică între altele și marinarul de azi, devenit manipulator sau controlor de aparate? Pornind de la asemenea considerente, putem afirma, o dată mai mult, că statutul naturii în civilizația europeană e marcat de tensiune și provizorat, atît din perspectiva religioasă, cît și din cea tehnico-științifică. Cele două atitudini fundamentale ale europeanului sînt, prin urmare, departe de a fi atît de diferite — în unele efecte ale lor — pe cît se crede. Să nu uităm că Max Weber găsea stranii corespondențe între „etica protestantă" și industrialismul de tip capitalist. La fel, Werner Sombart mergea pînă la a socoti Ordinul activ al benedictinilor drept fondatorul probabil al capitalismului modern. Iar Alfred North Whitehead era de părere că una dintre temeliile fizicii moderne e credința scolastică într-un univers *ordonat* de Dumnezeu. Mai subtilă încă este o observație a lui Lewis Mumford. Primele orologii mecanice — constată el — sînt semnalate către veacul al XIII-lea și trebuie atribuite ingeniozității mediilor mînăstirești. Mînăstirile sînt, s-ar zice, prin stilul însuși al vieții monahale, primele „mașini" ale Europei. Imperativul vieții regulate al canonului îndeplinit ritmic nu se putea dispensa de un instrument care să măsoare timpul în mod riguros. Dar inventarea unui astfel de instrument va avea consecințe de natură să-i estompeze cu totul utilitatea primă. În era modernă, „rigoarea" monahală devine „precizie" burgheză. Ceasul nu mai guvernează anagogia sufletelor, ci creșterea averilor ime-

diate. Idealul industrial e idealul întreprinderilor care „merg ceas" și în care timpul devine convertibil în bani. Multă vreme de altfel posesiunea unui ceas a fost un simbol recunoscut al succesului. Dar supremația ceasului nu înseamnă doar supremația eficienței economice. Ea are și consecințe mai adînci. Fărîmițînd timpul în minute și secunde, ceasul creează, în curgerea lui *organică*, breșa unui timp *mecanic*, convențional, ușor divizibil după criterii strict *cantitative*. Or, tocmai această aducere a calităților fundamentale sub controlul cantităților, ca și viziunea *analitică*, născătoare de unități distincte, asupra desfășurării — continue în realitate — a spațiului și timpului vor fi coordonatele definitorii ale științei moderne. Și ele își au obîrșia, cum vedem, în pacea mînăstirilor.[57] „Există, e drept, conflicte între creștinism și științe — spune Alan Watts, nu fără o ironică șarjă —, dar ele se datorează tocmai faptului că amîndouă vorbesc aceeași limbă."[58] „Impietatea" științelor europene este, cu alte cuvinte, o impietate tipic creștină...

b. ANALIZĂ, ATENȚIE, CONCENTRARE

Să zăbovim puțin în preajma cîtorva note specifice ale acestei impietăți. Am pomenit deja propensiunea *analitică* a savantului. El este, prin definiție, un personaj care privește lucrurile de aproape. Religia complica „sentimentul naturii", așezînd o prea mare distanță între om și lume; știința obține același rezultat încurajînd mioape apropieri. Pentru savant, plăcerea de a privi devine un corelat al purei curiozități și o simplă *premisă* a investigației. Iată, din nou, un caracteristic citat din Jean-Jacques Rousseau: „Plantele par să fi fost semănate din belșug pe pămînt, ca stelele pe cer, pentru a invita omul, prin atracția plăcerii și a curiozității, să studieze natura."[59] Curiozitatea și ideea fixă a „studiului" sînt filtrele esențiale prin care omul de știință caută contactul cu mediul său înconjurător. Și amîndouă sînt, în mare măsură, *inadec-*

vate. Amîndouă cultivă intensiv analiza, aşadar o atenţie răbdător dirijată către fragmente şi nu către întreguri. Atenţia e selectivă şi abstractivă. Ea izolează, caută diferenţe şi — în ultimă instanţă — definiţii. Ceea ce înseamnă că ea nu poate avea cu nici un chip acces la *continuitatea* naturii şi la globalitatea ei. Metoda analitică ratează, aşadar, exact dimensiunea pe care am numit-o „acvatică" a naturii, amploarea ei fluvială, ilustrînd devenirea ca devenire. Experimentul — de care mai nici o ştiinţă nu se poate dispensa — nu e decît un mod de a opri lucrurile în loc, de a eterniza episodul, de a absolutiza clipa. Acel „Opreşte-te, clipă!" cu care Faust a devenit celebru n-are nimic metafizic în el: dacă nu e o oarecare interjecţie hedonistă, e strigătul tipic al savantului, dornic să-şi asigure mereu răgazul studiului. Or, oprirea în loc nu poate fi o bună metodă pentru a înţelege *neoprirea* fundamentală a naturii, coerenţa ei, lipsită în fond de fragmente. Pentru a o înţelege, trebuie să ai, mai curînd, organul sesizării *asemănărilor* dintre lucruri, nu a deosebirilor dintre ele. Mai mult decît spirit *analitic*, îţi trebuie spiritul *analogic*. Mai mult decît discernămîntul, îţi trebuie *imaginaţia*. Cultivînd totuşi, cu încăpăţînare, analiza, disjuncţia, clasificarea, ştiinţele obţin, în cele din urmă, un întins repertoriu de *convenţii*, care au privilegiul de a îngădui *utilizarea* naturii, fără înţelegerea ei reală. Împărţirea spaţiului în kilometri, metri şi centimetri sau a timpului în ore, minute şi secunde şi stabilirea feluritelor legi de mişcare în cuprinsul lor sînt manevre care nu spun nimic despre esenţa spaţiului sau a timpului: ele ne ajută numai să ne raportăm la ele cu oarecare eficienţă. Dar în planul cunoaşterii propriu-zise, cantitativismul ştiinţific produce mai degrabă derută. El rămîne uneori pînă şi în urma strictei empirii. Numai existenţa viziunii *discontinue* — vădit ştiinţifice — a spaţiului face posibil, de pildă, ştiutul paradox eleat al lui Achile. „Nu Achile, ci metoda măsurătorii ratează întrecerea cu broasca ţestoasă."[60] Toate acestea nu vor, desigur, să spună că

ştiinţele sau gîndirea de tip analitic sînt inutile sau dăunătoare, ci doar că cei care le folosesc trebuie să ştie să se înalţe deasupra lor. Alan W. Watts — ale cărui observaţii legate de întreaga problematică abordată de noi sînt extrem de stimulatoare — conchide: „Pentru a fi un adevărat om de ştiinţă, trebuie să fii mai mult decît un om de ştiinţă, după cum pentru a fi un adevărat filozof trebuie să fii mai mult decît un gînditor. Măsurătoarea analitică a naturii nu ne spune despre ea nimic, dacă nu sîntem capabili să o abordăm şi pe alte căi. Cu alte cuvinte, scienţiatul ca *simplu scienţiat* nu *vede* natura deloc..."[61]

Se va spune că, totuşi, atenţia e practicată şi în afara gîndirii ştiinţifice, în unele tehnici spirituale (*Yoga*, de exemplu) care urmăresc, într-o primă fază, disciplinarea activităţii mentale obişnuite. E vorba, în realitate, de o confuzie între „atenţie" şi „concentrare". Concentrarea (sanscr. *dhārāna*) îşi propune focalizarea „organului lăuntric" — în întregul lui, aşadar nu doar a conştiinţei şi a raţiunii — asupra unui obiect banal, care însă, abordat cu totalitatea facultăţilor interioare ale privitorului, sfîrşeşte prin a se dilata, pînă la a-şi revela sensul de „univers", de „cosmos". Prin concentrare, *întregul* fiinţei mele se varsă fertilizant asupra unui district particular al realului. Prin atenţie (sanscr. *avadhāna*), o *singură* capacitate a fiinţei mele *decupează* un obiect real din contextul său pentru a-l defini. Atenţia e reductivă. Concentrarea — amplificatoare. Pe de altă parte, concentrarea echivalează cu o *asimilare* a obiectului contemplat: ea îl aduce în sine, îl integrează, îl transformă în experienţă personală. Atenţia are ambiţia obiectivităţii. Ea îşi imobilizează, hipnotic, obiectul şi, într-un anumit sens, tinde a-l mortifica. Se impune aici o analogie cu funcţia elementară a văzului. Există, cum ştim, văzul distinct, acoperind o mică circumferinţă în jurul razei optice dintre ochi şi obiectul privit, şi există văzul „periferic", mai puţin distinct, dar cu o rază mult mai mare. *Ceea ce vedem* este, prin

urmare, mai cuprinzător decît *ceea ce privim*, chiar dacă mai difuz. Ei bine, atenţia nu-şi asumă decît controlul a ceea ce e privit în mod expres, în vreme ce concentrarea caută să capteze şi zona văzului periferic. Ea vrea să extindă privirea pînă la hotarele văzului. Încît, în vreme ce atenţia se manifestă ca o *limitare* voită a percepţiei, concentrarea vizează *intensificarea* ei.

C. MICROSCOPIE ŞI MACROSCOPIE

Un ultim cuvînt în legătură cu vocaţia analitică a savantului. Am văzut că ea se exprimă în cultul *apropierii* de obiect. Materializîndu-se, cultul acesta a produs *microscopul*. Ştiinţa nu ar fi fost niciodată posibilă, în forma ei actuală, fără percepţia microscopică a naturii, fără „atomizarea" ei. Or, microscopicul e teritoriul în care universul capătă o înşelătoare omogenitate. La nivel atomic şi subatomic, suma particularităţilor care compun chipul unui obiect e maximal redusă. „Iată unitatea de dincolo de diferenţe, pe care analitismul ştiinţelor părea să o ignore" — se va spune. Dar viciul acestei unităţi e tocmai că ea e „dincolo de diferenţe". Unitatea adevărată, expresivă, vie, a naturii e o unitate a diferenţelor însele, o unitate în care deosebirile şi chiar contrariile se armonizează, fără a deveni impersonale. Unitatea naturii nu e anonimă. Ea se obţine prin intuiţia unor prelungi serii de *„corespondenţe"*, şi nu prin reducerea componentelor ei la indistincţie. Unitatea naturii nu e amorfă, entropică, exprimabilă strict cantitativ. E o unitate de calităţi disparate, o unitate negentropică şi tocmai de aceea vitală. O asemenea unitate nu se poate livra microscopului. Ea apare numai ca rezultat al unei *viziuni macroscopice* a naturii, o viziune care percepe coerenţa unor mari ansambluri morfologice şi a unor cicluri evolutive mari; o viziune care poate discerne fără să disece. Ceea ce stă *ascuns* în natură scapă, în egală măsură, disecţiei, ca şi microscopiei. Goethe asta înţelesese: ascunsul e în ceea ce

vedem cu *ochiul liber*. Nu trebuie decît să vezi bine lucrurile, pentru a afla despre ele esențialul. Dar trebuie să știi să vezi. Goethe știa să vadă și nu există ilustrare mai spectaculoasă a eficienței percepției macroscopice a lumii decît teoria sa despre „planta originară" din care derivă întregul univers botanic. Ca naturalist, Goethe a avut, neîndoielnic, intuiții care pun în umbră și contabilitatea lui Linné, și subtilitatea laboratoarelor moderne. Nu vrem să spunem că știa mai multe despre natură decît Linné sau decît unii biologi moderni, după cum nu putem afirma că știa mai multă fizică decît Newton. Dar știa despre plante și despre culori, despre natură în general ceva *mai important*, mai apropiat de „firea" lor reală.

Nenumărate exemple de gîndire macroscopică se găsesc în mitologia hindusă. Iată, de pildă, relația intimă stabilită între lichidele fundamentale ale lumii: roua și ploaia devin — o dată resorbite în regnul vegetal — seva plantelor. Seva plantelor devine, în regnul animal, laptele vitelor; laptele vitelor se convertește, în sfîrșit, ca hrană, în sînge, în principiu vital.[62] Și toate își află sursa și recipientul veșnic în răcoarea lunară (am semnalat, la locul cuvenit, corespondența Lună–Natură–Apă–Noapte, atestată și de tradiția europeană). Cine nu poate deslușI în adînca și, de fapt, aparenta *naivitate* a unor asemenea formule suflul tulburător al unui adevăr va deveni, poate, un remarcabil om de știință, dar va avea o șubredă înțelegere a naturii și a stihialului în general. Științelor le lipsește — dinaintea lumii exterioare — tocmai procentul necesar de naivitate. Dar e mai aproape de natură magicianul cinquecentist care vedea în jumătatea miezului de nucă o replică vegetală a emisferei cerebrale decît intelectualul de azi, căruia o asemenea analogie i se pare rizibilă. Căci magicianul cinquecentist știa să exprime în metafora sa conștiința miraculoaselor metamorfoze, care sînt „metoda" însăși de lucru a naturii.

Apropiat de natură — pe linie macroscopică — este și un straniu personaj de la începutul veacului al XX-lea,

căruia, de altfel, îi plăcea să se revendice de la Goethe. Este vorba de Rudolf Steiner. Mai toate lucrările sale par să fructifice, între altele, o metodă de observație în care nu efortul analitic, disociativ, e decisiv, ci, dimpotrivă, efortul integrator, asociativ. Să urmărim, pentru exemplificare, o suită de însemnări făcute de Steiner în marginea regnului animal. De la bun început, el declară: „...pentru a ajunge la înțelegerea intimă a universului, trebuie să te înalți, puțin cîte puțin, de la o concepție intelectuală la o intuire de tip artistic a realului".[63] Contemplînd astfel, simultan, o pasăre, un leu și o vacă, vom realiza că, dincolo de sistematica zoologică obișnuită, ele trimit către o tipologie de alt ordin, mai sugestivă poate. „În general — spune autorul —, în organismul animal ritmul respiratoriu se armonizează cu acela al circulației. Adesea însă, ritmul circulator e îngreunat, surdinat de funcția digestivă de care e legat, în vreme ce respirația e, dimpotrivă, înviorată printr-o tendință de deviere către sfera mai subtilă a cerebralității. La pasăre, de pildă, respirația pare de-a dreptul o funcțiune celebrală: ca atare, ea domină toate celelalte funcțiuni ale sale; nimic, în structura păsării, nu trădează vreo îngreunare survenită în metabolismul ei datorită fluxului sanguin sau a funcțiunilor digestive. La leu, între circulație și respirație se stabilește un perfect echilibru. Nici una nu predomină asupra celeilalte (...). Priviți un leu care merge sau aleargă. Remarcați felul în care-și ține capul și expresia din ochii săi. Totul revelează un perpetuu schimb ritmic, un echilibru care se reface fără încetare. Nimic nu produce o impresie atît de profundă, atît de stranie ca privirea unui leu. El pare să contemple cine știe ce viziune îndepărtată. În realitate, el își contemplă propriile forțe interne, antagonice, dar domesticite, aduse într-un perfect acord. Observați și botul leului, cu structura lui atît de caracteristică. Oricît de palid ar fi simțul nostru artistic, oricît de puțin am ști să presimțim semnificația formelor, vom realiza imediat că bătăile inimii leonine împing

fluxul sanguin — moderat de ritmul respiratoriu — pînă în ultima fibră a trupului său, modelîndu-i fiecare parte (...). Leul este esenţialmente capacitate toracică, piept. E animalul care scoate cel mai bine în evidenţă sistemul ritmic. Comportamentul său exprimă un raport special între inimă şi plămîn.

Dacă, prin urmare, căutăm în alcătuirea omului ceea ce seamănă cel mai mult cu natura păsărilor, ne vom opri asupra capului; căutînd ceea ce seamănă cel mai mult leului, vom găsi toracele, sediul funcţiunilor ritmice.

Să contemplăm acum o turmă de vite (...). Postura lor, expresia privirilor lor, mişcările lor trădează, toate, funcţia digestivă de care sînt posedate. Observaţi, de pildă, cum o vacă aşezată pe o pajişte îşi ridică — la auzul vreunui zgomot — capul: mişcarea ei e întruparea însăşi a senzaţiei de greutate (...). E greu să ne imaginăm un leu ridicîndu-şi capul în acest fel. Forma şi masa capului său sînt cu totul diferite. Continuîndu-ne observaţia, privind forma globală a vacii, ne vom da seama că, în fond, ea nu e decît un gigantic aparat digestiv. Digestia pare să copleşească şi circulaţia, şi respiraţia, şi activitatea ei cerebrală. Vaca este, în esenţa ei, digestie. Dinamica ei este la antipodul zborului uşor al păsării. (...) Pentru a rezuma, vom spune că în regiunile superioare ale atmosferei, vulturul duce, planînd, la apogeu activităţile cerebrale; în regiunea medie, imediat paralelă suprafeţei terestre, leul realizează cel mai fericit echilibru al sistemului ritmic, iar în regiunea inferioară, vaca se contopeşte cu forţele subterane ale globului, care îi controlează aparatul digestiv. Din înalt pînă în adîncuri, întîlnim astfel trei entităţi care se unesc în om într-o perfectă armonie. Capul omului e pasăre metamorfozată. Pieptul său e leu metamorfozat. Aparatul digestiv e vacă metamorfozată."[64] Pornind de aici, e uşor de înţeles rostul esoteric al imaginii tradiţionale, care simbolizează totalitatea fiinţei umane prin alăturarea Vulturului cu Leul şi Taurul. Dar nu există — în aer — doar păsări. Există şi fluturi, şi li-

lieci. Zborul fluturelui are ceva din petulanța greu controlabilă a fluxului memoriei. În el, nu par să trăiască realități actuale ci, mai curînd, amintiri. Dacă păsările sînt gînduri zburătoare, fluturii par zburătoare aduceri-aminte. Iar liliacul, cu zborul său tăcut și furtiv, apare, în acest context, ca un vis zburător. Pe scurt, „pămîntul e înconjurat de o zonă a fluturilor, care sînt amintiri cosmice, de o zonă a păsărilor, care sînt gînduri cosmice, și de o zonă de lilieci, care sînt vise cosmice."[65] Limbajul acesta ni se impune în același timp ca insolit și familiar. Steiner nu e, în definitiv, decît un reprezentant tîrziu al romantismului german. Pasaje de tipul celor citate se pot oricînd recolta din operele lui Franz von Baader, Oken, Carus, Göress, Novalis sau Passavant. Aroma gîndirii lui Schelling se percepe fără efort ca temei teoretic al însemnărilor lor. Dar nu sînt însemnările acestea *simple* metafore? — vor întreba scepticii. Ba da. Numai că trebuie să facem efortul de a înceta să mai înțelegem metafora ca „simplă" metaforă. Ea este o formă de cunoaștere. Și, dacă se atribuie poeticului funcție cognitivă — ceea ce pare un adevăr acceptat —, atunci adevărul acesta trebuie asumat pînă în ultimele lui consecințe. Altfel, el rămîne, cu siguranță, o „simplă" metaforă, un titlu onorific acordat magnanim de esteticieni unei zone destinate de fapt purei plăceri. N-ar fi lipsită de recompensă spirituală reconsiderarea poeziei universale din unghiul aportului ei propriu-zis cognitiv. Am descoperi, poate, siderați, că e în ea tot atîta „știință naturală" cît și în științele naturale propriu-zise. Doar că de alt tip: o știință *macroscopică, analogică, simbolică*; o știință cu mai puține virtuți de evidență, dar, întru cîtva, mai nuanțată; o știință de felul aceleia la care visa și Constable cînd, umplînd carnete întregi cu crochiuri de nori, se gîndea să obțină, la sfîrșit, „o istorie naturală a cerului".

În înţelesul ei modern, ştiinţa este o „invenţie" a secolului al XVII-lea. În secolul al XVI-lea, alegoria naturii-mumă avea încă deplină autoritate. Pe atunci, natura nu propunea omului *fenomene* de studiat, ci *semne* ce trebuiau ascultate.[66] O variantă ceva mai „obiectivă" a ei, independentă şi, mai ales, indiferentă faţă de universul uman era, de fapt, presimţită. Dar savantul era mereu victima unui echivoc. El ştia să facă observaţii de detaliu valabile din punct de vedere fizic, dar nu părăsea încă încrederea în magia astrelor, în subteranele oculte ale cosmosului, în spiritele bune şi rele. De la Cardano şi Bruno pînă la Della Porta şi Paracelsus, „specializarea" savantului nu discreditează niciodată o anume mistică a naturii globale. Natura îi e încă o zeiţă, o zeiţă adevărată. În secolul al XVII-lea, ea devine o zeitate oarbă şi rece, un soi de uriaşă păpuşă mecanică. Totul pare să fi început în jurul lui 1610, cînd luneta astronomică descoperă petele de pe suprafaţa Soarelui.[67] Johann Fabricius le va fi văzut poate întîiul. Galilei, sigur, imediat după el. A identifica pete pe Soare echivala, la data amintită, cu o erezie. Însemna că aştrii sînt *numai* aştri. Că cerurile sînt coruptibile. Că, prin urmare, ele nu sînt divine. Dar atunci natura întreagă e un obiect ce poate fi aproximat în mod *liber*, fără tutela nici unei teologii. Omul se poate dispensa de ipoteza numită pînă atunci „Dumnezeu". Ceea ce e însă curios e că nu doar zeul suprem rămîne, prin aceasta, în afara naturii. Omul însuşi începe să se resimtă pe sine ca separat de ea. Teocentrismul medieval nu excludea, cum pretind încă unii istorici, antropocentrismul. Într-o lume în care Dumnezeu e agentul creaţiei, omul e *centrul* ei. E o replică născută „după chipul şi asemănarea" dumnezeirii. Cînd, în secolul al XVII-lea, Dumnezeu dispare ca temei, omul dispare şi el ca dat, ca reper, ca stăpîn — prin delegaţie — al naturii.

Apare imperativul „obiectivității" științifice, adică al observației exacte, necontaminate de subiectul investigator. Iar în artă triumfă *peisajul autonom*. Coincidența aceasta i s-a părut izbitoare și lui Werner Heisenberg. Iată propriile lui cuvinte: „Nu e probabil întîmplător că exact în această epocă (secolul al XVII-lea, *n.n.* — *A.P.*) natura în sine devine, independent de temele religioase, un subiect de reprezentare artistică. A considera natura nu numai ca exterioară lui Dumnezeu, dar și ca exterioară omului, așa încît să apară idealul unei descrieri sau al unei explicații obiective a ei, corespunde în întregime — în planul științelor naturii — acestei tendințe."[68] Tot Werner Heisenberg semnalează însă, în pagini cît se poate de convingătoare, impasul în care se află astăzi — în urma ultimelor progrese științifice — această concepție a naturii „în sine", a naturii „obiective". „Dacă ne e îngăduit — spune savantul german — să vorbim despre imaginea naturii așa cum apare ea științelor exacte de astăzi, trebuie să înțelegem prin aceasta nu atît „imaginea naturii", cît imaginea raporturilor noastre cu ea (...). Știința, încetînd să mai fie spectatorul naturii, se recunoaște pe sine ca parte a acțiunilor reciproce dintre natură și om."[69] Faptul — relevat de relația de indeterminare — că nu se poate vorbi de comportamentul particulelor elementare fără a se ține cont de coordonatele procesului de observație suspendă autonomia naturii-obiect și, o dată cu ea, superstiția „obiectivității" științelor. Natura „obiectivă" e îmbibată de subiect uman. Cînd o cercetezi, nu legea ei ți se destăinuie, ci legea ei cu legea ta cu tot.

Dar, deși recunoscînd antropomorfismul inevitabil al cunoașterii științifice Heisenberg relativizează orgoliul așa-zisei „obiectivități", el nu deschide, prin aceasta, o cale mai directă către obiectul numit „natură". E drept, pentru sciențiatul contemporan, natura nu mai e un mecanism exterior omului, cum era în secolul al XVII-lea. Ea a devenit exterioritate unită cu interioritatea umană. Pentru înțelegerea integrală a naturii, mai trebuie însă fă-

cut un pas. Trebuie identificat, în corpul ei, locul *propriei ei interiorități*. Cu alte cuvinte, natura e tot atît de puțin ea însăși cînd e simplu *obiect* sau cînd e *obiect subiectiv*. Ea atinge magnificența ființei depline doar dacă e inutilă — cum spune Hegel — ca un *„obiect-subiect obiectiv"*. Nu cunoști, așadar, natura umplînd-o, kantian, cu categoriile apriorice ale conștiinței, nu o cunoști punînd în funcțiune capacitățile tale transcendentale. O cunoști abia cînd știi să localizezi „transcendentalul" aflat în ea însăși. (Folosim, evident, termenul „transcendental" în accepțiunea pe care i-a dat-o Kant: transcendentalul e „dincoacele" conștiinței, spre deosebire de „dincoloul" numit „transcendent".)

Dar are natura o zonă „transcendentală"? Are ea interioritate? Și, dacă o putem gîndi ca pe un *obiect* distinct de *subiectul* uman, o putem gîndi oare și ca *subiect*, distinct de subiectul uman? În cîmpul acestor întrebări, Goethe ni se impune iarăși cu recunoscută autoritate. Căci ce altceva înseamnă faimoasa lui definiție a culorilor (*Taten und Leiden des Lichtes* „fapte și suferințe ale luminii") decît că înfăptuirea și suferința — ca, de altfel, gîndirea însăși — nu sînt monopolul definitiv al speciei umane. Există suferință, după cum există idee, și dincolo de om. E unul dintre principiile cele mai statornice ale gîndirii romantice, de la Herder[70] la Novalis. „Lumea exterioară — declara acesta din urmă — este o lume interioară ridicată la condiția misterului."[71]

În același spirit, Ricarda Huch citează o impresionantă pagină din Tieck, privitoare la o posibilă „conștientizare" a universului: „...Se făcea că întreaga lume se aprinde, cuprinsă din toate părțile de o voioasă luciditate..."[72] În sfîrșit, datorăm lui François Paulhan o prețioasă punere la punct în legătură cu un pasaj din Amiel, citat în mai toate cărțile despre peisaj, dar interpretat, în mai toate, în mod greșit. E vorba de acel pasaj în care Amiel numește peisajul *un état de l'âme*. Să-l reproducem, mai întîi în întregime: *Paysage d'automne... Les feuilles tombaient de*

*tous côtés comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables... J'avais la baguette poétique et n'avait qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale... Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. La vraie poésie est plus vraie que la science parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat.**[73] Toată lumea s-a grăbit să înțeleagă pasajul acesta „subiectivist", antropomorfic. Peisajul ar fi echivalentul unor stări sufletești *resimțite de cel care îl contemplă* în momentul însuși al contemplării. Altfel spus, natura nu e decît oglinda afectelor particulare ale omului. Ea își schimbă „dispoziția" o dată cu el. Amiel e interpretat în spiritul celuilalt poncif al teoriei peisajului, cel potrivit căruia el e „un colț de natură văzut printr-un temperament". Dar o asemenea interpretare trădează, în fond, textul citat adineauri. Acolo e invocat „temperamentul" însuși al naturii. După Amiel — precizează François Paulhan — „peisajul este, prin el însuși, independent de umorile noastre, un fel de emoție. O grădină de toamnă *e* tristețe, chiar dacă cel care o privește e, tot, numai bucurie..."[74]

Prin urmare, a avea sentimentul naturii în sens înalt nu înseamnă „a con-pătimi" vulgar cu ea, ci a avea sentimentul că natura este expresia unei interiorități diferite de a ta, chiar dacă ea se integrează, alături de a ta, interiorității globale a cosmosului. La nivelul acestei interiorități stă ascuns *sensul* naturii, la care demersul științific

---

* „Peisaj de toamnă... Frunzele cădeau din toate părțile, ca ultimele iluzii ale tinereții sub lacrimile tristeților incurabile... Aveam o baghetă poetică și nu trebuia decît să ating fenomenele pentru ca ele să-mi dezvăluie semnificația lor morală. Orice peisaj e o stare sufletească. Cine știe să citească în amîndouă va fi uimit să regăsească asemănări ce survin în fiece detaliu. Adevărata poezie e mai adevărată decît știința pentru că e sintetică și sesizează de la bun început ceea ce prin concursul tuturor științelor va putea avea o dată ca rezultat."

curent nu poate ajunge, ocupat cum este să-i stabilească *legile*. Legile se deduc, prin observație, din comportamentul exterior al marelui „animal" universal. Ele sînt mecanismul lui de funcționare, „cauzele" care îl provoacă. Sensurile nu se pot repera în lumea cauzelor (*aitía*), ci numai în aceea a principiilor (*archái*). Ele se identifică cu „lăuntricul", cu „ascunsul", cu tot ce e mai intim într-un obiect dat. Legile, oricît ar părea de ascunse, de nemanifeste, de „interioare", sînt, în cel mai bun caz, interiorul părții din afară a lucrurilor și nu interiorul părții lor dinăuntru. Și, în vreme ce savantul, căutînd legile, se mulțumește să constate că natura are o *logică*, că ea poate fi parcelată după nevoile omului, adevăratul iubitor de natură nu se va liniști înainte de a fi priceput că natura are — dincolo de logică — o *semnificație*, un sens. Realizarea acestui sens e ținta ideală a oricărui contact cu natura. Am văzut în ce măsură calea speculației, aceea a ascezei și aceea a investigației științifice par să treacă *pe lîngă* această țintă. Revine capitolelor următoare efortul de a aproxima șansele pe care le au, în această competiție, artiștii înșiși. Ele sînt mai mari, fără a fi totuși mai sigure. Căci sînt foarte puțini cei în stare să se confrunte cu lumea văzută, fără a se lăsa influențați de conjuncturile religioase, filozofice și științifice ale timpului și ale spațiului lor.

II

ESTETICA MELANCOLIEI

Cercetătorii picturii de peisaj au stabilit — în marea lor majoritate — că în Evul Mediu nu există reprezentări coerente ale spectacolului natural din cauza idiosincraziei resimțite, dinaintea naturii și a „lumescului" în general, de doctrinarii Bisericii creștine. Creștinismul ar fi, cu alte cuvinte, un obstacol inexpugnabil în evoluția peisajului pictat, în măsura în care el identifică natura cu teritoriul păcatului, al căderii, al rătăcirii. Natura ar fi — pentru creștini — fără de spirit, dacă nu chiar opusă spiritului. Caracteristică, întru aceasta, este părerea lui Heinrich Lützeler, după care, în evoluția peisajului, Evul Mediu constituie o netă sincopă[1], întrucît „peisajul este imposibil ori de cîte ori arta e orientată strict teocentric sau strict antropocentric".[2] S-ar zice că natura nu poate intra în teritoriul artei decît pustiind, în jurul ei, totul: ea înlătură pe zei și pe oameni deopotrivă, instalîndu-se în istoria stilurilor ca o stihie singuratică și totalitară. Noi înșine am admis[3] că personajul de înclinație mistică nu e „credincios" naturii. *N-am admis însă prin aceasta că este exclus ca el să facă peisaj.*

Ne deosebim, prin urmare, de cei care trag concluzii definitive asupra raporturilor dintre creștinism și natură, luînd în considerație strictamente Evul de Mijloc. Trecînd de această epocă — și, de altfel, poposind mai îndelung în chiar spiritul ei —, se va constata cu ușurință că o istorie a peisajului european nu se poate scrie fără perma-

timentul naturii a evoluat în lumea noastră laolaltă cu sentimentul religios, lăsîndu-se contaminat de el, cînd nu, de-a dreptul, determinat de el. Şi aceasta pentru că religia — în afara cazurilor cînd e bigotism pur — nu se opune naturii. Ea nu vrea să zădărnicească întîlnirea cu ea. Vrea doar să scoată întîlnirea aceasta de sub sceptrul *plăcerii sensibile*, pentru a o transfera — purificînd-o printr-un acut sentiment al răspunderii — sub sceptrul *bucuriei nesenzuale* a spiritului. Ca obiect de plăcere — cum e, uneori, pentru artist —, natura i se pare monahului un risc de moarte; ca orice alt obiect de plăcere. Ca „încercare", ca „ispită", aceeaşi natură e totuşi respectabilă. Ca răsfrîngere a Creatorului, sau ca loc predilect al întîlnirii cu el, ea poate chiar să participe, fără sfială, la splendoarea întregii creaţii.

E greu de presupus, de altfel, că omul, chiar credincios, a fost vreodată imun la farmecele „Zeiţei Natura".[4]

Pentru a se defini pe sine, el are o neostoită nevoie de ea, care îi e simultan gen proxim şi diferenţă specifică. Şi e, probabil, de presupus că şi fără să o perceapă în afara lui, omul ar sfîrşi prin a identifica natura contemplîndu-se numai pe sine, privind în adîncul său. Căci adîncul acesta e plin de mineralitate, de vegetalitate şi de animalitate, ca orice alt peisaj. Într-adevăr, tot astfel cum, privind în sine, în „firea" sa, omul vede uneori chipuri de zei, alteori lupte sîngeroase şi cai răniţi, alteori odalisce, alteori vînat sau fructe uscate, sau vreo petrecere, se poate întîmpla ca, privind în firea sa, el să vadă, din cînd în cînd, un peisaj. Dacă ar fi să definim în felul cel mai laconic cu putinţă un peisagist, n-ar trebui să spunem decît atît: *se numeşte peisagist cineva care, aşezat dinaintea unei oglinzi, vede un peisaj*.

Cu ideologul sau cu trăitorul creştin se întîmplă însă altceva: el se aşază, să zicem, dinaintea unui plai şi, dintr-o dată, îl vede pe Dumnezeu. Întîmplarea aceasta are două efecte imediate: mai întîi, răpit de revelaţia zeului,

omul încetează să mai vadă plaiul: apoi, timorat de autoritatea zeului, omul începe să se simtă vinovat de a fi zăbovit, fie şi pentru o clipă, dinaintea unui plai oarecare, cînd numai zeul merită cu adevărat zăbava sa: zeul de deasupra şi păcatele dinăuntru. „Şi oamenii — spune Augustin — umblă din loc în loc, minunîndu-se de înălţimea munţilor, de valurile uriaşe ale mării, de largile şerpuiri ale rîurilor, de întinderea oceanelor, de revoluţia stelelor, dar pe ei înşişi nu se observă." Cînd dai de un pasaj ca acesta — cum i s-a întîmplat lui Petrarca — tocmai cînd faci o plimbare pe vîrf de munte, cu Alpii de jur împrejur şi Ronul în vale, ajungi inevitabil să spui cu el o dată: „M-am simţit ruşinat (...), plin de mînie împotriva mea, pentru că tot mai admiram lucrurile pămînteşti, eu, care ar fi trebuit să fi învăţat chiar şi de la filozofii păgîni că nimic nu-i demn de admiraţie în afară de suflet..."[5] Imediat însă în continuarea acestei mărturisiri, Petrarca adaugă un rînd care ni se pare atît de semnificativ, încît ne mirăm cum de Kenneth Clark, care-l citează, nu se opreşte să-l lămurească: „Atunci — spune Petrarca — cu adevărat m-am convins că văzusem îndeajuns din acel munte..." Este ca şi cum ni s-ar sugera că n-am văzut bine un munte înainte de a ne fi convins de neînsemnătatea lui. Nu e vorba deci să nu-l priveşti; dimpotrivă: trebuie să-l priveşti cu atîta pătrundere, încît să sfîrşeşti prin a nu-l mai vedea ca atare: să sfîrşeşti prin a vedea „natura" lui, irevocabil precară. Natura ca „dispariţie", nu ca „apariţie", natura contemplată cu sentimentul că în clipa imediat următoare ea se va destrăma, iată lecţia atitudinii creştine faţă de ea. Dar să luăm bine seama: pentru mentalitatea creştină, nu problema anulării de principiu a contemplării naturii se pune. Ceea ce ea pretinde e doar regizarea întîlnirii cu ea din unghiul unei extreme *exigenţe*: să nu uiţi natura, dar să nu te abandonezi — dinaintea ei — unei iresponsabile şi, deci, vinovate plăceri. E limpede: teologul nu judecă şi nu condamnă natura în sine; el se războieşte doar cu un anu-

mit mod de a o gusta; şi războiul acesta al lui a făcut ca, într-o anumită zonă a culturii europene, „dragostea de natură" să fie însoţită de un difuz sentiment de *culpă*. Cînd se spune, prin urmare, că raporturile dintre creştinism şi natură sînt încordate, se spune un adevăr. Trebuie însă imediat adăugat că „încordarea" aceasta nu *inhibă* sentimentul naturii, ci îl *modelează* doar.

Pentru naturile religioase — existente, cum vom vedea, şi printre peisagişti —, natura nu e nici pe departe absentă. Ea e mai curînd o exasperantă prezenţă, a cărei atracţie se consumă mereu sub specia unei obscure interdicţii. O bună secţiune a peisajului european nu e decît expresia unei dramatice experienţe a *distanţei* problematice dintre privitor şi privelişte. Sub autoritatea mitului creştin, natura nu apare deci ca un „de la sine înţeles" al vieţii, ci ca un dat ce trebuie meritat, cucerit, „salvat" prin asceza aspră a unei desperate, dar neobosite *aspiraţii*. Sub autoritatea mitului creştin, natura are trăsăturile şi destinul Isoldei, iar peisagistul chipul melancolic al lui Tristan. În cele ce urmează, vom încerca să schiţăm arheologia acestei situaţii.

1. Facerea lumii

Pentru a surprinde modul însuşi în care natura apare ca dat şi ca problemă în orizontul gîndirii religioase a Europei, să ne apropiem, mai întîi, de izvoarele doctrinei creştine. Încă din primele versete ale *Genezei*, sîntem confruntaţi cu grandioase construcţii peisagistice. Versetul al doilea din primul cînt[6] e, în sine, o descriere de natură: una foarte simplă, e drept, dar nu lipsită de o anumită sumbră majestate: „Pămîntul era pustiu şi gol: peste faţa adîncului de ape era întunerec..." Utilizînd terminologia creată mai tîrziu de specialişti, putem spune că peisajul primordial este o „marină" şi, în acelaşi timp, o „nocturnă". Dar acesta e abia începutul, „materia pri-

mă" a creației. Iar în concepția creștină, natura — am mai avut prilejul s-o spunem — va păstra neîncetat ceva din *insuficiența* unei materii prime: ea nu are valoare în sine; poate fi însă valorificată, printr-o adecvată prelucrare lăuntrică. Cu alte cuvinte, „calea" creștinului poate începe cu natura, dar, în orice caz, nu poate rămîne la ea. „Natura — spune un autor creștin modern, totodată mare specialist în literatura medievală — nu poate satisface aspirațiile pe care le provoacă, nu poate răspunde întrebărilor teologice și nu ne poate sanctifica. Adevăratul drum către Dumnezeu ne obligă să-i întoarcem adesea spatele." Două rînduri mai jos, același autor concede totuși: *„Iubirea de natură poate fi însă o bună — și, pentru unii, o indispensabilă — inițiere."*[7] (*s.n. — A. P.*)

Să ne întoarcem la povestea Facerii. Mării originare i se adaugă, rînd pe rînd, lumina, cerul, pămîntul, iar la urmă viețuitoarele și omul însuși. Dacă după ziua a patra a creației Creatorul s-ar fi plictisit, lumea n-ar fi fost, în eternitate, decît un splendid peisaj: cer înstelat deasupra unui pămînt încărcat de verdeață, iarbă cu sămînță, pomi roditori.[8] Și, de altfel, nu se comportă zeul față de proaspăta sa operă exact ca un pictor dinaintea șevaletului său? După fiecare nouă tușă, el pare să facă un pas înapoi pentru a-și cîntări lucrarea. Înființează lumina și vede că „lumina era bună".[9] Desparte apele de uscat și vede că „lucrul acesta era bun".[10] Întemeiază regnul plantelor și, mai apoi, pe acela al aștrilor și iarăși constată că „lucrul acesta era bun".[11] În versiunea grecească a textului, acest „bun" care revine mereu în primele versete ale *Facerii* nu e altul decît îndelung comentatul *kalós*, al cărui sens ezită, în realitate, între „bun" și „frumos". Pe cîte un alabastron attic din secolul al V-lea î.e.n. se poate vedea, alături de silueta cîte unui tînăr păstor, inscripția fermecător candidă: *kalós*, precedată de numele păstorului. Olarul își justifică astfel opțiunea și o consacră ca operă de artă. Tot astfel face zeul începuturilor, încheind

fiecare din zilele muncii sale cu o calmă judecată estetică. Ca un peisagist mulţumit de un tablou abia sfîrşit.

Dar istoria biblică a lumii parcurge calea inversă istoriei peisajului pictat. Acesta din urmă merge către o tot mai clară autonomizare, eliminînd, una după alta, toate anexele, toate acele *parerga* care, înainte de sfîrşitul secolului al XVI-lea, „poluează" imaginea pură a naturii. Zeul biblic *porneşte* însă de la peisajul autonom, pentru a trece curînd — în zilele a cincea şi a şasea ale creaţiei — la „peisajul cu figuri". Iar experienţa edenică a perechii originare se încheie, în fond, cu o scenă de gen, cu o „kermesă", care degenerează în dramă.

„Nu e bine ca natura să fie singură" — pare să-şi spună Dumnezeu, înainte de a-i adăuga omul, după cum, înainte de a adăuga omului femeia, îşi spusese: „Nu e bine ca omul să fie singur..." „Nu e bine ca natura să fie singură" — iată un preconcept de care se va resimţi întreaga istorie a peisajului european. Natura europeană e iremediabil *populată*: cînd nu de om, de operele lui, cînd nu de operele lui, de himerele sau nevrozele lui. Populată şi apoi *subordonată*: „umpleţi pămîntul şi supuneţi-l"[12], sună porunca dintîi adresată oamenilor de zeul lor. E drept, la origini, deşi omul se mişcă printre lucruri imperial, el e departe de orice excese dictatoriale. De aceea, al doilea peisaj care survine în istoria biblică după cel al Facerii e cît se poate de paşnic; e o *grădină*: grădina răsăriteană a Edenului. Celor care, derutaţi de apariţia tîrzie a peisajului „autonom" în arta occidentală, au ajuns să pretindă că sentimentul însuşi al naturii e un fenomen tîrziu, străin, de pildă, lumii vechi, li se poate aminti pasajul biblic în care se descrie Raiul[13]: pomii raiului sînt anume evocaţi nu doar ca „buni la mîncare", dar, mai întîi, ca „plăcuţi la vedere" (*horáion eis hórasin*). Se mai poate cineva îndoi de gustul pentru peisaj al primului „grădinar"?

Numai că în grădina aurorală a lumii s-a petrecut în cele din urmă ceva de natură să transforme grădina în-

treagă într-un coşmar. De la peisajul idilic, se trece brusc la peisajul infernal. Nu e locul aici să discutăm substanţa şi sensul acestui fatal eveniment. Important e că, după el, o malefică epidemie ajunge să compromită armonia iniţială a lucrurilor. Răul se propagă în lanţ, de la demonul ofiomorf la femeie, de la femeie la bărbat, de la bărbat la întreaga natură: „blestemat este acum pământul din pricina ta"[14] — spune zeul făpturii sale corupte. Din această clipă, omul, destinat să domnească asupra firii, încetează să se mai simtă tolerat în propriul său regat. E izgonit, hăituit, vinovat. E nevrotic. Iar o bună parte a peisajului european va putea fi inclusă în marea temă a *exilului*, a rupturii, a dizarmoniei dintre om şi natură. Dar ruptura aceasta a omului de natură nu e mai puţin o ruptură a omului de divinitate.[15] Este fals, prin urmare, că teocentrismul în sine e suficient pentru a subsuma experienţa naturii categoriei tragicului. *Natura devine tragică abia într-o lume gîndită teocentric, dar trăită teoclast*. E loc pentru natură acolo unde nu există decît un zeu atotputernic şi un om pios, după cum era loc pentru natură în Edenul de dinaintea păcatului. Dialogul cu natura devine dificil, cînd omul se răzvrăteşte şi zeul se înfurie. Peisaj se poate face — şi se face — şi atunci, dar va fi un peisaj inconfortabil, bîntuit de resentimente blasfematoare şi de remuşcări, de orgolii şi spaime, pe scurt, un peisaj cu sunet beethovenian, în care Dumnezeu e postulat şi contestat în acelaşi timp. Artistul locuit de asemenea paradoxale afecte va face mai întotdeauna un peisaj al *„pământului stricat"*, infectat de vină, „satanizat". „Dumnezeu s-a uitat spre pământ şi iată că pământul era stricat: căci orice făptură îşi stricase calea pe pământ".[16] Dezamăgirea zeului va avea drept consecinţă catastrofa curăţitoare a potopului. E al treilea moment „peisagistic" al *Genezei*, după cel al primelor şapte zile şi al Raiului: un moment patetic, de dezlănţuire cosmică pustiitoare: „Marinei" embrionare de la început îi răspunde acum o marină agonică (să ne amintim schiţele pentru tema potopului

ale lui Leonardo). Ceea ce se făcuse în şapte zile se desface în cele o sută cincizeci cîte a numărat furtuna. La sfîrşit însă, după o atît de radicală purificare, se desface şi blestemul zvîrlit asupra pămîntului de artizanul dezamăgit. „Nu voi mai blestema pămîntul din pricina omului, pentru că întocmirile gîndurilor din inima omului sînt rele din tinereţea lui."[17] Urmează o reparatoare eră de pace. Dar de pacea zilelor dintîi nu mai poate fi vorba. Căci amintirea catastrofei, a rupturii persistă; mai mult decît atît, amintirea aceasta plantează în fiecare nucleu de linişte germenul vacarmului. Realul încetează să mai fie omogen. Asupra lui se întinde fatalitatea manicheistă a unei ireductibile discordii. Viaţa devine un complicat joc de „punct-contrapunct": un ritm în care binele alternează cu răul, pacea cu dezastrul, armonia cu spaima. „Cît va fi pămîntul, nu va înceta semănatul şi seceratul, frigul şi căldura, vara şi iarna, ziua şi noaptea"[18] — decretează Iehova. Sub aparenţa acestei nevinovate legiferări stă însă tot un blestem: blestemul unei cosmice dialectici de plusuri şi minusuri, de avers şi revers. Potopul a lăsat în urmă spectrul unei crispări devenite lege. „S-apuce groaza şi frica de voi pe orice dobitoc de pe pămînt, pe orice pasăre a cerului, pe tot ce se mişcă pe pămînt şi pe toţi peştii mării..."[19] „Groaza şi frica..." Şi pentru ca, în această tensiune, să se poată totuşi trăi, zeul face cu Noe un legămînt al cărui semn va fi *curcubeul*: „Cînd voi strînge nori deasupra pămîntului, curcubeul se va arăta în nor şi Eu îmi voi aduce aminte de legămîntul dintre Mine şi voi".[20] Să notăm mai întîi că legămîntul cu pricina e unul ce poate fi oricînd uitat, de vreme ce este nevoie de un semn exterior care să-l facă mereu actual conştiinţei divine. Să notăm, apoi, că peisajul-apoteoză al primului ciclu al *Facerii* nu e de o blajină seninătate. Prin faptul însuşi de a fi curcubeu, semnul ceresc are încordarea pericolului: căci curcubeul e un fenomen din complexul vremii rele, al ploilor; el se arată

„în nor" și, dacă salvează omenirea de potop, are aerul de-a o face în ultima clipă...

Imaginea „curcubeului în nor" e poate cea mai potrivită emblemă a atitudinii religioase, respectiv creștine, față de natură. Uneori, curcubeul, legământul de pace, pare să atîrne mai greu. Alteori însă, pe sub arcul lui defilează, în triumf, oștirile unei grave înnourări...

2. Teologi, pustnici și peisagiști sub semnul curcubeului

Se poate demonstra cu ușurință, împotriva ideilor curente, disponibilitatea față de natură a spiritului religios. Se poate demonstra că mulți teologi, mulți pustnici și unii peisagiști au întîlnit natura „sub semnul curcubeului", al păcii sacre, destinate să amnistieze orice blestem. Ne-am putea continua incursiunea prin feluritele diviziuni ale textului biblic, selecționînd din *Psalmi*, sau din *Cîntarea cîntărilor*, acele pasaje în care natura e prezentă și, nu o dată, în chip fermecător prezentă. Ar fi de invocat apoi metafora „cititului în marea carte a naturii" care, sugerată, poate, de Plotin, a avut o mare circulație — începînd din timpurile patristicii — în întregul Ev Mediu și pînă în Renaștere. Pînă și floraliile și lapidariile medievale ar putea sta mărturie pentru interesul constant al omului — fie și trăitor într-un veac „teocentric" — față de întregul „inventar" al lumii exterioare. Descrierea virgiliană a cîmpiilor eleusine e preluată, fără preconcepții, de autori creștini ai veacului al V-lea e.n. — Dracontius și Sedulius, de pildă — și adaptată unor pioase descrieri ale paradisului.[21] De la Gregorius din Tours, ni s-a păstrat o referință la arta grădinăritului într-o mînăstire din Franța anului 600.[22] Un sensibil omagiu — unul dintre multele pe care le-am putea cita — e adus, încă din secolul al IV-lea al erei noastre, de Basilius Magnus nopților senine din Asia Mică: e vorba despre „blîndețea nopților Asiei Minor, în care stelele, flori eterne ale

cerului, înalță spiritul oamenilor de la cele văzute la cele nevăzute."[23] Și nu există, poate, respect mai adînc pentru natură decît cel exprimat de Bernard de Clairvaux într-o scrisoare către Heinrich Murdach (*Scrisoarea* 106): „Crede-mă, am verificat asta eu însumi: vei găsi mai multe în păduri decît în cărți; copacii și pietrele te vor învăța ceea ce nici un alt învățător nu te poate învăța". În același spirit ar putea fi înseriate extrase din Hieronymus, Ambrosius, Hilarius din Poitiers și Prudentius[24], sau din Ioan Chrysostomul, Augustin, Hugo de Saint-Victor etc.[25] În Renaștere, tot un om al Bisericii este acela despre care Jacob Burckhardt putea spune: „...e omul care pentru întîia oară a savurat splendorile peisajului italian și care le-a descris cu entuziasm pînă în cele mai mici amănunte. Cunoștea mai ales statul papal și partea de jos a Toscanei (patria lui), iar cînd a devenit papă, își întrebuința timpul liber, în anotimpul cald, mai mult cu excursii și cu șederi la țară."[26] E vorba de Aeneas Sylvius Piccolomini, devenit ulterior Pius II, *silvarum amator et varia videndi cupidus* („iubitor de păduri și dornic să vadă multe") — cum îi plăcea să se numească singur. Nu e lipsit de semnificație nici faptul că pînă și în tîrziul veacului al XVIII-lea unui prelat, Thomas Herring, îi e atribuit meritul de a fi avut, întîiul, intuiția naturii „pitorești", teoretizată, ulterior, de pictori și esteticieni.[27]

Dar deasupra tuturor celor citați pînă acum se înalță, ca un monument caracteristic păcii dintre *Natura* și *Ecclesia*, Francisc din Assisi. În *Imnul Creaturilor* și în *Imnul Fratelui Soare*, el se lasă antrenat de o spontană mișcare de contopire cu elementele, socotindu-se consubstanțial lor întru splendoarea creației. Naturii-mumă i se substituie *Natura-soră*. Ea este abordată cu o simpatie străină de orice afectare, chiar dacă e încă clasată după tipicul medieval al celor patru principii constitutive ale lumii: apă, aer, foc, pămînt. „Autorul abandonează, pentru prima dată, corespunzătorul stil grandios, aplicat pînă atunci, fără excepție, la o asemenea materie; el o evocă anume într-un modest stil familiar... De aceea, unele vederi s-au gră-

bit să identifice într-însul un precursor al pastoralismului naturist din Renaștere..."[28] Francisc descoperise, neîndoielnic, valoarea de „inițiere" pe care natura o poate căpăta pe calea care duce spre revelație.[29] Cel care învață să dialogheze cu ea nu va întîrzia să audă glasul însuși al Logos-ului. *Natura naturata* nu e decît un loc de întîlnire cu *natura naturans*. Pustnicia solară a clericului din Assisi — ca și aceea practicată secole mai tîrziu de Serafim de Sarov (1759–1833) în pădurile sălbatice ale Rusiei[30] — este o probă greu de dezmințit a bunelor raporturi pe care creștinătatea le poate întreține cu însuflețitoarea neînsuflețire a naturii, fără a cădea, prin aceasta, în vreo erezie panteistă, de tipul spinozistului *„Deus sive Natura"*. Franciscanismul nu caută nici cunoașterea naturii, nici degustarea ei: nu o idolatrizează; el se crede însă îndreptățit să o iubească așa cum fiecare om evlavios trebuie să-și iubească „aproapele", oricît ar fi acesta de greu deificabil. Sub semnul curcubeului, sentimentul creștin al naturii devine o formă de *toleranță*. În virtutea toleranței acesteia, el nu se sfiește să se exprime și în limbaj plastic. Mai întîi, iconografia curentă a evangheliilor se pretează la bogate prelucrări peisagistice: episoade cum sînt *Fuga în Egipt, Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, Isus pe cruce* etc. au toate datele să stimuleze imaginația creatoare a artiștilor. La fel, nenumăratele „ispitiri" și „penitențe" trăite de feluriți eremiți (Hieronymus și Antonie cel Mare mai ales) în pustie.[31] În secolul al XIV-lea, asistăm la introducerea peisajului pînă și în spațiul elitar al altarului. El este, desigur, simplu fundal al scenelor sacre (ca în *Altarul Mielului Mistic* al lui Van Eyck sau în *Altarul Tiefenbronner* al lui Lucas Moser), dar face din natură obiectul unei percepții pline de reverență. La un Rogier van der Weyden — observă Hubert Schrade — *Weltanschauung*-ul mistic lasă loc, cu prisosință, unei atente *Welt-Anschauung*, unei neinhibate contemplări a lumii.[32] La începutul secolului al XVI-lea, se înregistrează existența așa-numitelor *Kirchenlandschaften*, peisaje „bisericești", devenite specialitatea unor fres-

cari ca Polidoro da Caravaggio și Maturino.[33] Ei decorează una dintre capelele bisericii San Silvestro a Monte Cavallo din Roma cu scene din viața Sfintelor Ecaterina și Magdalena, devenite un *staffage* oarecare, față de peisajul predominant. Spectaculoase, pe aceeași linie, sînt, ceva mai tîrziu, peisajele bisericești realizate tot la Roma de Gaspar Dughet și Paulus Bril. Cel dintîi pictează momente din viața unor profeți, în biserica carmelită San Martino ai Monti, cel de-al doilea, într-un coridor din dreapta navei centrale a bisericii Santa Caecilia din Trastevere, face aproape peisaj pur: pe bolta coridorului se citesc, e drept, siluete de sfinți (Honofrius, Paulus, Antonius, Hieronymus etc.). Dar impresia generală este a unei naturi libere de orice ilustrativism: sînt gustate infinitezimalele gradații de verde de pe masa de frunziș a arborilor, deschiderile panoramate printre culise muntoase, dramaturgia trunchiurilor rupte și insolitul — deja rococo — al grotelor de tot soiul.

Apogeul acestei colaborări dintre peisajul pictat și cultul creștin va fi atins însă abia la începutul secolului al XIX-lea, cînd o lucrare a lui Caspar David Friedrich, reprezentînd o cruce pe un vîrf de munte dindărătul căruia apune soarele, e aleasă de contesa de Thun drept altar pentru capela ei de la castelul Tetschen din Boemia. De data aceasta, peisajul nu mai e fundalul unui eveniment sacru; nu mai e o anexă: e altarul însuși. Numai că în lumina lui crepusculară, „curcubeul". nu mai este posibil. „Norii" nu-l mai însoțesc, ci îl ocultează; iar pacea de care am vorbit pînă acum apare dintr-o dată umbrită de nesiguranță.

3. Despre melancolie

„Ori de cîte ori văd un colț de stîncă, o vale, un plai acoperit cu iarbă proaspăt răsărită, sau podoaba cu chip felurit a copacilor, sau crinii de la picioarele mele, îndoit înzestrați de natură, căci sînt și frumos mirositori, și îm-

pliniți la culoare, ori de cîte ori văd în depărtare marea spre care se îndreaptă nori rătăcitori, sufletul mi se umple de o tristețe care nu e fără de plăcere."[34] Cuvintele acestea au fost scrise în veacul al IV-lea al erei noastre de Grigorie de Nyssa. Voluptatea întîlnirii cu lumea creată e nedisimulată. Dar în alcătuirea acestei voluptăți deslușim un difuz inconfort, un sîmbure amărui, care nu este, e drept, „fără de plăcere". Într-un anumit sens, avem aici o primă definiție a melancoliei. Căci, cum vom vedea, ea poartă, în toate manifestările ei, marca unui persistent echivoc. E tragică și desfătătoare deopotrivă. Tragicul naturii, ale cărui surse biblice le-am evocat deja, dă o specifică dimensiune sensului ei „inițiatic", o dimensiune care lipsea inițierilor de tip franciscan. Franciscanismul utiliza natura drept instrument al unei inițieri prin *iubire*. Penitența în sălbăticie va fi mai apropiată de scenariile inițiatice tradiționale[35], în măsura în care va cultiva natura ca pe ambianța cea mai adecvată a *riscului*, a punerii la încercare. Natura — de preferință deșertică — va deveni un echivalent al deșertului lumii. Ca atare, ea va fi bîntuită de demoni, de tentații, de capcane.[36] Te retragi în pustia ei pentru a rezista și pentru a te purifica prin rezistență: în cîmpul naturii, nu e loc decît pentru „războaiele" stîrnite de spiritele răului și pentru o disperată și neîntreruptă rugăciune. Iată, întru aceasta, un text caracteristic al Sfîntului Hieronymus: „Într-o singurătate arsă de febra soarelui, în care nu aveam drept tovarăși decît scorpioni și fiare sălbatice, mă uneam în închipuire cu dansul unor tinere fecioare romane (...). Adîncul văilor și munții abrupți deveneau locurile mele de rugăciune și ascunzătorile nevrednicei mele cărni."[37] Pentru eremit, natura e, prin urmare, ostilitate, părăsire și sursă de vedenii. Un fel de echivalent al trupului față de spirit. Dar tocmai de aceea marea luptă trebuie dată în perimetrul ei. Căci numai în perimetrul ei, minat de rele, poți obține o mare victorie. Și dacă istoria creației începea într-o grădină, trebuie spus că misiunea cristică e propovăduită mai întîi într-un deșert.[38] Natura e deci

simultan obstacolul și garanția salvării.[39] De aceea, ea poate fi uneori tolerată — cum am văzut — în altare, în vreme ce, alteori, e tratată ca o prezență blasfematoare. Adorarea ei e în orice caz un gest periculos, greu de conciliat cu adorarea zeilor nevăzuți ai religiei. Și nu e probabil întîmplătoare atenția de care se bucură pe neașteptate peisajul în Bizanțul *iconoclast*. Mozaicurile din moscheea omeyazilor din Damasc pot fi considerate cu îndreptățire primele *Architektur- und Landschaftsprospekten*[40] ale artei europene.

Există, așadar, în limitele creștinismului — alături de înțelegerea franciscană a naturii — o înțelegere de tip ascetic, potrivit căreia idolatrizarea ei e o formă de iconodulie, o erezie. Dar de cele mai multe ori aceste două atitudini, aparent contradictorii, se întrepătrund pentru a constitui o *unică reacție* față de spectacolul lumii văzute: o reacție extrem de tensionată, un amestec incomod de voluptate și remușcare, de tristețe și bucurie, de distanțare și apropiere. Cu un singur cuvînt, amestecul acesta se poate numi, credem, melancolie. Ca să putem avansa, vom încerca, în cele ce urmează, să obținem o mai precisă delimitare a acestui concept.

Pentru simplificare vom da deoparte, de la bun început, acele accepțiuni ale sale pe care și le revendică psihiatria. Nu avem în vedere, așadar, anxietatea cronică, cea care, alternînd cu exuberanța, definește așa-numita „psihoză maniaco-depresivă". Există, desigur, o „morbiditate" a melancoliei, dar atunci există, nu mai puțin, o morbiditate a seninătății... Sînt seninătăți care, în impasibilitatea lor, denunță anestezii sufletești de ordinul patologicului. Nu asemenea situații-limită ne interesează. Și totuși, dicționarele de tot felul se complac în a înregistra, în primul rînd, zona *clinică* a melancoliei, mai ușor de adaptat, probabil, exigențelor clasificatoare ale științei. Cînd *calitatea* unui obiect ne scapă, avem adesea tendința de a ne refugia în analiza părții sale *cantificabile* și de a considera înfrîngerea implicată de o asemenea analiză

cantitativă drept „rigoare științifică". Astfel, cutare enciclopedie numără șase forme de melancolie clinică, cutare alta patru tipuri de delir melancolic. *Vocabularul* lui Lalande îl invocă pe Baldwin, care, în dicționarul său de filozofie și psihologie, optează tot pentru o clasificare în șase.[41] De altfel, încă din 1621 englezul Robert Burton publica o *Anatomie a melancoliei*, frapantă, înainte de toate, prin spiritul ei sistematic. El discuta, rînd pe rînd, boala în sine, apoi sediul ei trupesc, speciile, cauzele, simptomele și tratamentul ei.[42] Într-atît aspectul de „boală" al melancoliei a impresionat spiritele, încît, încă din veacul al XVI-lea de pildă, un oarecare Jean Brodeau vorbea despre o „epidemie de melancolie" bîntuind, asemenea ciumei, printre femeile din Lyon, ajunse a practica sinuciderea în masă.[43] Trebuie să recunoaștem, de altfel, că etimologia cuvîntului (*mélas* = negru, *kholé* = bilă, umoare, fiere) tolerează speculația asupra laturii sumbre, întunecate a melancoliei. Ea stă, observa Marsilio Ficino (*De vita triplice*), sub semnul lui Saturn și al Lunii. Artistul damnat, de tipul lui Pontormo în veacul al XVI-lea, sau, mai aproape de noi, de tipul lui Gérard de Nerval sau al lui Baudelaire, e un *temperamento lunatico*, respins de solaritate sau sensibil doar la acel *soleil noir de la mélancolie* de care Nerval însuși vorbea.[44]

Cu toate acestea, destinul cultural al melancoliei este infinit mai nuanțat decît cel sugerat prin exclusiva ei anexare la categoria „morbidului". Căci nu poți expedia sub eticheta „morbid" cartea lui Iov sau poemele din exil ale lui Ovidiu, imnurile liturgice medievale sau *Hamlet*-ul shakespearian, lirica byroniană (din *Childe Harold* mai cu seamă), pe Chateaubriand din *René* sau pe Sénancour, pe lakiștii englezi sau pe Alfred de Musset, pe Mateiu Caragiale sau pe Ioan Andreescu.

Mai mult decît atît: există o tradiție îndelungă — în care Marsilio Ficino este iarăși prezent, dar care pornește de la Aristotel, pentru a ajunge pînă la Kant — potrivit căreia melancolia e una dintre premisele imperios nece-

sare creativității. Constituția optimală a poetului și a filozofului e — după Aristotel — aceea în care se poate identifica, într-o justă proporție, „fierea neagră" a melancolicului. Madame de Staël, în *De la littérature*, observă că în epoca sa „melancolia este veritabilul inspirator al talentului", iar mai aproape de noi și de domeniul care ne preocupă, Van Gogh declara undeva — într-o scrisoare către fratele său — că a ales drept mod de viață „melancolia activă". Transferată astfel în registrul „chinului voluptuos" al creației, melancolia capătă ea însăși un oarecare nimb de voluptate. La Fontaine putea vorbi, prin urmare, de „sumbrele *plăceri* ale unei inimi melancolice", iar Sénancour, Chateaubriand și Lamartine vor găsi firesc să elogieze, rînd pe rînd, farmecul inefabilei „langori" numite melancolie. Înțeleasă astfel, melancolia încetează a mai fi ireversibil malignă, urmînd a se contura ca o „tristețe ușoară, vagă, dulce"[45], însoțitoare constantă a reflexiei și reveriei. În ce ne privește, socotim că o definiție a melancoliei cu adevărat operantă trebuie încercată nu atît pe linia tristeții luată ca gen proxim, ci pe aceea a diferențelor specifice care survin între cele două stări, învecinate altfel. Melancolia ne apare, de la bun început, ca un *epifenomen al îndeletnicirii contemplative*. Percepția unui obiect, conjugată cu intuiția distanței care te separă de el, te livrează inevitabil melancoliei. Privirea, așadar, e esențialmente melancolică ori de cîte ori se exercită într-o anumită gratuitate. *Homo faber*, eroul activ, făptuitorul, nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare *motrice*. Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanță paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. Melancolia ar fi, cu alte cuvinte, deprinderea paradoxală de a fixa indefinit un obiect care-ți rămîne totuși străin, care îți e din ce în ce mai străin pe măsură ce îl contempli și pe care îl contempli cu atît mai tenace cu cît îl simți închizîndu-se în înstrăinarea sa. Melancolia e întîlnirea pur optică dintre două singurătăți: a celui care contemplă și a spectacolu-

lui contemplat. Melancolia e *spațiul afectiv* născut între aceste două singurătăți: e singura formă în care ele se pot raporta una la alta. Dacă *homo faber* nu poate fi melancolic este pentru că el se simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci oboseşte adesea, iar tristeţea nu e decît o formă de oboseală. Melancolia însă e odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie şi fără finalitate. Ea e luxuria celui care îşi poate permite să privească fără a făptui. Iată de ce, o umbră de melancolie pluteşte în jurul frunții oricărui gînditor şi pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeții bîntuie în preajma oricărei acţiuni. Don Quijote rămas la mica lui moşie, între cărțile sale, n-ar fi fost decît un Cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea cîmpie a lumii şi să făptuiască: a devenit, atunci, Cavaler al *Tristei* Figuri. N-a avut tăria să „melancolizeze" pînă la capăt. Ne îngăduim să folosim forma aceasta verbală a „melancoliei", cu gîndul la o preţioasă informaţie de filologie tîrziu medievală pe care Johan Huizinga ne-o pune la îndemînă[46]: în unele texte din veacul al XV-lea, se folosea verbul „a melancoliza", pentru „a gîndi". Nu ne rămîne decît să adăugăm că, în anumite momente, gustul pentru natură este, de asemenea, un mod de a melancoliza, aşadar un mod de a exista dubitativ în faţa unui univers pe care alţii nu-l pot considera decît în mod univoc şi pragmatic.

Există în melancolie o structurală *ambiguitate*. Ea este simultan stăruință optică şi dezafectare, interes pentru lucruri şi distanţare de ele. E încăpăţînarea de a privi — am spune *fatalitatea* de a privi — conjugată cu suferința de a nu putea iubi pînă la capăt obiectul privit. O hyperionică răceală intră, s-ar părea, în sfera melancoliei, dar o răceală care nu se împacă cu sine, ci aspiră neîncetat la propria ei dizolvare. Înţeleasă astfel, melancolia începe să semene cu ceea ce Kierkegaard înţelegea prin „angoasă". Kierkegaard însuşi ne îngăduie să facem această apropiere de vreme ce, la un moment dat, el îl lăuda pe Hamann pentru a fi caracterizat angoasa drept „melan-

colie sacră". Or, pentru Kierkegaard, angoasa era „o antipatie simpatizantă" și o „simpatie antipatizantă"[47] trăită de omul creat, în umbra păcatului originar. E firesc deci ca, pentru urmașii lui Adam, farmecul melancolic al naturii să stea tocmai în acel amestec de „familiar" și „îndepărtat" socotit de Schopenhauer a fi farmecul inimitabil al muzicii.[48] Ei vor iubi desigur natura, dar iubirea lor nu va avea energia frustă a emotivității spontane, ci va fi tot mai categoric complicată de sentimentul unei ireversibile *înstrăinări* de natură. Cu alte cuvinte, iubirea pe care am numit-o „tristanescă" a naturii e *iubirea unei depărtări*. Nu e o iubire tristă, căci — cum simțea Grigorie de Nyssa — ea se contopește cu plăcerea. E o iubire melancolică, sobră, la egală distanță de elegia lacrimogenă, ca și de pitorescul frivol. Un *pathos* rece — dacă o asemenea formulă se poate accepta — face marca ei specifică. Am spune, recurgînd la o imagine argheziană, că pentru cugetul melancolic natura e „apropiată sieși și totuși depărtată, logodnică de-a pururi, soție niciodată". Pictorul aservit acestei stări nu aspiră la indistincția unei frenetice contopiri cu natura, ci preferă suspensia purei virtualități, a promisiunii veșnic inactuale, a distanței postulate fără a fi parcursă. Iar Arghezi nu ne-a ieșit în cale întîmplător. Căci într-o cunoscută poemă intitulată tocmai *Melancolie*, el dă nici mai mult nici mai puțin decît parafraza lirică a acelei antipatii simpatizante sau simpatii antipatizante recomandate de Kierkegaard drept semn distinctiv al angoasei melancolice: „Iar acum c-o văd venind, aș voi să mi se pară" — declară poetul, surprins negativ de rezolvarea iminentă a așteptărilor sale de îndrăgostit.

Discutat în termenii unei astfel de psihologii, sentimentul naturii ezită între impetuozitate și prudență, între interes, blazare și culpabilitate. A melancoliza înseamnă a contempla natura ca pe un *posibil* fără realizare, ca pe o șansă ratată sau ca pe o speranță fără finalitate. Dar posibilul, șansa, speranța rămîn prezente în cugetul melan-

colicului în ciuda improbabilității lor. Între ochiul său și spectacolul natural își face loc o densă stare de *așteptare*: așteptarea indefinită a unei indefinite rezolvări. La un moment dat, așteptarea aceasta își ajunge sieși; devine o așteptare fără scop. Asupra lumii văzute planează presentimente anonime, sub a căror difuză putere fiecare detaliu pare o aluzie la o imprevizibilă eschatologie. Natura capătă proporțiile unei averi pierdute. E o frumoasă mustrare; și, prin aceasta, întruparea unei nelămurite amintiri. Dar tocmai nelămuritul din ea exclude drama, pentru a încuraja mai curînd o calmă expectativă. Privirea melancolică purtată de pictor asupra unui peisaj seamănă cu privirea purtată uneori asupra unui chip care ne spune ceva, fără să-și afle totuși dezlegare în labirintul memoriei noastre. Îl recunoaștem fără să-l mai putem cunoaște. În aceste condiții, a privi devine sinonim cu a savura un mister; îți găsești, cu alte cuvinte, plăcerea în faptul subtil de a trăi printre întrebări care te modelează, fără a avea pentru asta nevoie să capete răspunsuri. A iubi natura în limitele unei estetici a melancoliei înseamnă a iubi în ea o dilemă, a da cu răbdare ocol unei definitive depărtări.

4. Peisajul și depărtările

A trăi un peisaj echivalează, uneori, cu a trăi fenomenul originar al tuturor dualismelor: conștiința individuală se vede confruntată cu pura ei alteritate, realizînd astfel situația-emblemă a oricărei reflexii. Empiric, nu te poți împiedica să definești natura drept ceea ce e „în afara ta", „dincolo de tine", „acolo". Dar dacă perceperea distanței dintre tine și ea te lasă, cîteodată, prea singur, constrîns la imediateța unui palid „aici", ea are, alteori, avantajul de a-ți aduce aproape un gînd în a cărui prezență singurătatea devine suportabilă: gîndul transcendenței. „Acolo" devine o arvună a lui „dincolo". Perceperea

distanței se convertește în intuiție a nemărginirii. Sentimentul nemărginirii omul îl va fi avut probabil, întîia oară, contemplînd zarea unui peisaj: la linia atît de precisă și atît de arbitrară a orizontului, absolutul își revelează nemijlocit paradoxala sa alcătuire: el e reperabil, dar de neatins.

a. DEVOȚIUNE ȘI RETORICĂ

Depărtarea apare, în acest context, ca mediu specific al raportării omului la absolut. Este teza de la care pornește Hugo Marcus într-un important eseu publicat în 1916.[49] Distanța — spune el — e *Ausdruck der Ehrfurcht* („expresie a venerației, a devoțiunii"). Iar peisajul ce alt subiect are, dacă nu distanța însăși, spațiul cu hotare false dintre vedere și nevăzut. Încercînd să aproximeze trăirea primordială a celor dintîi pictori peisagiști, Max J. Friedländer avea dreptate să declare că „ceea ce ei simțeau ca proprietate esențială a pămîntului va fi fost o nețărmurită distanță".[50] „Setea de spațiu — spune mai departe cercetătorul german — a fost lucrul dintîi; descoperirea legilor perspectivei a venit abia în al doilea rînd."[51] Fără îndoială, nu putem concepe „setea de spațiu" invocată aici drept ceva de ordin cantitativ. E vorba, mai curînd, de un *originar instinct al rătăcirii*, de o dramatică atracție resimțită de fiecare dintre noi față de ceea ce se află la limita puterilor noastre, într-o ademenitoare nedeterminare. „Lucrurile îndepărtate — comentează Marcus — provoacă în călător o dramatică tensiune (*eine dramatische Spannungsreize*), în vreme ce apropierea de ele provoacă o la fel de dramatică nevoie de rezolvare a tensiunii (*eine dramatische Lösungsreize*)."[52] Cu alte cuvinte, obiectul depărtat are tendința să se constituie ca scop, ca aspirație, și, în ultimă instanță, ca o *utopie*. Există în orice peisaj realizat o anumită dimensiune utopică, pe care critica atentă la componența lui „realistă" nu o poate percepe. Peisajul adevărat nu reproduce natura, cît

o *imaginează*, dacă nu de-a dreptul o *instituie*, după exigențele unei interiorități orientate anagogic. În ierarhia celor trei dimensiuni știute ale spațiului, adîncimea e, de altfel, direcția *dorinței*, a tendinței către, a chemărilor de tot soiul.[53] Să reținem însă că forța absorbantă a depărtării nu se justifică prin autoritatea univocă a țintei către care ea focalizează, ci mai curînd prin stranietatea ei, prin voluptuoasa teroare pe care ea o exercită asupra privitorului. Depărtarea e ca peștera lui Leonardo: inspiră în egală măsură curiozitate și spaimă. Depărtarea e o prăpastie așezată pe orizontală. A privi în zare echivalează de aceea întotdeauna cu a te prăbuși mental într-o teribilă meta-lume. Experiența aceasta a prăpastiei e, nu întîmplător, asimilată de Nietzsche experienței melancoliei. Într-o poezie tîrzie, melancolia, „aspră zeiță a sălbaticei naturi stîncoase", apare însoțită de un „vultur pleșuv", ca de o adevărată emblemă a abisului.[54] Iar într-un aforism din *Jenseits von Gut und Böse* găsim scris: *Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.** „Aceasta — comentează Gabriel Liiceanu — este melancolia: privirea întoarsă celui care privește în adîncul prăpastiei."[55] Și dacă percepem în adîncul prăpastiei, ca și în planul ultim al unei cîmpii, atributele care confereau zeului lui Rudolf Otto iradierea sa „numinoasă", atunci putem defini melancolia resimțită de noi dinaintea cîte unei depărtări drept umbra unei pierdute devoțiuni, drept substitutul modern al sentimentului religios. „Numinoasă", în sensul consacrat de Rudolf Otto, depărtarea este, prin excelență. În imperiul ei, ceea ce e mișcător pare să înghețe, ceea ce e disparent pare să se eternizeze. Depărtarea anulează din cîmpul nostru optic toate accidentele, lăsînd să dăinuie numai esențialul. Depărtarea simplifică, unifică și monumentalizează. În sfîrșit, ea dizolvă imediatețea lucrurilor, le reduce la

---

* Și cînd privești îndelung într-o prăpastie, prăpastia privește și ea înlăuntrul tău.

improbabilitate, le înstrăinează (Hugo Marcus observa şi el *die Fremdartigkeit*, „străinătatea" lucrurilor îndepărtate). „Străinătatea" aceasta e totuşi de altă nuanţă decît cea a lucrurilor bănuite în adîncul unei prăpăstii. Depărtarea are trimitere către sacral, în vreme ce adîncurile au trimitere către *demonic*. Cu toate acestea, există şi un „demonism" al depărtării care, fără a stîrni tulburarea riscului, a căderii, o întreţine pe aceea a ascunsului neliniştitor, a tainicului. Larga exterioritate a naturii e resimţită atunci şi ca o posibilă interioritate. Fuga spre orizont, depărtarea, pare să nu fie decît pojghiţa subţire de deasupra unui uriaş abis. Spectacolul văzut e luat, în acest caz, nu atît drept vizualizare a inteligenţei (natura e *sichtbarer Organismus unseres Verstandes* — spusese Schelling: „organism vizibil al Intelectului nostru"), cît drept expresie a straturilor subliminale ale conştiinţei. „Inconştientul — consemnează profetic Carl Gustav Carus — este expresia subiectivă care desemnează tot ceea ce cunoaştem în mod obiectiv sub numele de Natură."[56] *Sacralitatea* naturii — manifestată în fenomenul distanţei — e descoperită astfel o dată cu *abisalitatea* ei. Natura exterioară nu mai înseamnă în sine nimic. Ea devine *semnul* unor realităţi pentru a căror percepere simţurile sînt la fel de neputincioase ca şi raţiunea obişnuită. Depărtarea nu mai e un neutru fenomen spaţial, ci scenografia unui ritual.

Intuiţia dimensiunii speculative — şi rituale — a depărtării e una dintre temeliile gîndirii romantice, mai cu seamă în teritoriile germane. Depărtarea e pentru artistul romantic un chip al infinitului. Şi — am spus-o deja — nu atît al infinitului înţeles extensiv, ca nemărginire exterioară — aşa cum el fusese aproximat încă de Renaştere —, ci al infinitului născut din contopirea cosmosului exterior cu cel lăuntric, din convertirea sensibilului în supra-sensibil. „Se tinde — spune Helmut Rehder în cuprinzătorul său studiu despre peisajul „nesfîrşit" al romantismului[57] — către a identifica în depărtarea natu-

rală (*in der natürlichen Weiten*) nesfîrşirea supranaturală (*das übernatürliche Unendliche*). „Natura devine modul de a apărea al Ideii, «transcendenţă imanentă»". În termeni teologali, ea este un mijloc de a-l cunoaşte pe Dumnezeu însuşi ca „adevăr empiric". E totuna cu a spune că natura capătă aspectul Totalităţii în care extremele se întîlnesc: concretul cu universalul, omul cu zeii, exteriorul cu lăuntricul, materia cu lumina. Iar ambianţa acestei spectaculoase întîlniri e depărtarea, caracterizată fie ca loc al întregului (*Das Ganze*) de un Carus, fie ca „alegorie a lumii" (Adam Müller), fie ca „transparenţă" (Runge, Novalis), fie ca „perspectivă aeriană" (A. W. Schlegel, Schelling, Goethe).[58] Depărtarea este, pe scurt, felul nevăzutului de a se lăsa văzut, urma inefabilă lăsată în spaţiu de trecerea unui zeu.[59]

Conotaţiile religioase introduse de motivul depărtării în concepţia romantică despre peisaj infirmă principiul însuşi al teoriilor privitoare la incompatibilitatea dintre sentimentul naturii şi experienţa mistică.[60] Mai mult decît atît, peisajul romantic se naşte drept cea mai adecvată *soluţie plastică* a crizei de expresie în care se afla, îndată după baroc, arta creştină. E acea criză pe care o diagnostica *post-factum* Stendhal în *Histoire de la peinture en Italie*: „Cînd subiectele furnizate de creştinism nu sînt odioase, ele sînt în orice caz plate." În această situaţie, se punea problema descoperirii unui subiect care, fără a eluda tematica religioasă, să fie totuşi pe gustul omului modern, eliberat de criteriile unui naiv ilustrativism. Peisajul se afirmă drept cea mai bună rezolvare a acestei nevoi. Goethe simţise că, deşi iconografia creştină tradiţională e spiritualmente uzată, „arta creştină e încă neîncheiată" (*noch unvollendet*).[61] El nu acorda însă destulă atenţie peisajului. Abia Runge are, în această privinţă, un gînd limpede: el înţelege peisajul ca *Ausdruck der religiösen Schicksalbestimmtheit der Menschen*[62] („expresie a determinării religioase a destinului uman"). Întărit în convingerea sa de unele lecturi din Jakob Boehme (cel

pentru care natura nu era altceva decît *das ausgeflossene Wort* „Logos revărsat"), Runge sfîrșește prin a proclama că, în mod inevitabil, *es drängt sich alles zur Landschaft* („totul tinde către peisaj").[63] Arta viitorului — în măsura în care așa ceva va exista vreodată — nu poate fi decît peisaj, și anume peisaj manevrat ca ultim agent al revelației divine.[64] Părerile lui Runge sînt departe de a fi — în epocă — solitare. Ele se regăsesc, iată, la Friedrich Schlegel. Într-o scrisoare către Philipp Veit, el socotește că „în nici un caz victoria pictorului creștin asupra pictorului păgîn nu poate fi mai triumfătoare ca în pictura de peisaj".[65] O probă irefutabilă a acestui adevăr e de găsit — spune Schlegel — în arta vechilor peisagiști neerlandezi (Memling, de pildă). Același model e invocat în apărarea aceleiași idei și de Carl Gustav Carus. El constată capacitatea peisajului de a atinge sfera religiozității dispensîndu-se de mitologie. Peisajul e religie fără istorism. Pentru a-și îndeplini însă funcțiunea, el trebuie să părăsească ambiția reproducerii naturii; ceea ce interesează e elementul din ea, descifrabil ca simbol al sacrului. Peisajul optimal e definit ca expresie a „vieții pămîntului" (*Erdlebenbildkunst*). Orice aluzie antropomorfică trebuie evitată. Născut pe fondul declinului idealului plastic al păgînătății, peisajul e un mod *abstractizant* de a reprezenta lumea: e lume fără densitate, fără orgoliul definitivatului. Și, mai ales, peisajul e lume imaginară dincolo de omenesc. El exclude din sintaxa sa tema „activității umane" și cere astfel privitorului „jertfire de sine" (*Selbstaufopferung*). Peisajul, în accepțiunea pe care i-o dă Carus cînd vorbește de caracterul său „orfic", presupune purificarea existenței individuale, înălțarea ei spre o para-senzorială universalitate a conștiinței.[66]

Există în toate aceste considerații o orientare către „sublimul" naturii, către „colosalul" din ea, pe care nu o putem izola de problematica barocului. Într-adevăr, depărtările au uneori, pe lîngă nimbul reflexivității melancolice, pe acela al exaltării.[67] Ele pot fi, așadar, și altceva

decît decor privilegiat al devoțiunii: ele pot fi un procedeu retoric. Aceasta se întîmplă ori de cîte ori pictorii știu să condimenteze orizontala fugii spațiale prin generoase accente verticale. Ia naștere astfel spațiul terasat, depărtarea de tip scenic, amfiteatrul. Sînt speculate efectele de contrast grandilocvent dintre apropiat și îndepărtat, mare și mic.[68] Primul plan face, de pildă, ecran — se proiectează adică fără tranziție — pe planul ultim, ca în peisajele lui Joost de Momper. Se recurge la perspectiva „exagerată" prin care spațiul privit pare să avanseze către privitor.[69] Se întreține în mod voit echivocul dintre proporția reală a obiectelor și proporția lor aparentă, dictată de artificiul situării lor spațiale. Se abuzează de procedeul „culisei": peisajul apare încadrat de arbori sau stînci de prim-plan, oferindu-se ochiului ca printr-o deschidere de cortină; în felul acesta, ceea ce e prin definiție nelimitat, „deschis", e prezentat ca „închidere", ca interior al unei limite; percepem lumea din afară ca pe un înăuntru.[70] Sînt tot atîtea manevre compoziționale care evocă nemijlocit teatralitatea contrareformistă. Peisajul se constituie, în definitiv, ca gen autonom, în secolul al XVII-lea, așadar în plin barochism. Iar melancolia — înțeleasă ca percepere apropiat-depărtată a naturii — capătă prin aceasta și o vagă coloratură barocă sau, în orice caz, anticlasică. Natura apare melancolicului cum apare Isus Magdalenei în *Noli me tangere* al lui Correggio: chemînd cu o mînă, respingînd cu cealaltă. Și nu vedea Eugenio d'Ors în tabloul acesta cel mai desăvîrșit portret al tensiunii de contrarii tipice Barocului?

b. POSIBILUL, ILUZIA ȘI MEMORIA

Fie și sumară, o fenomenologie a depărtării cum încercăm să schițăm în acest capitol nu se epuizează prin analitica devoțiunii și a tehnicilor retorice. Adîncimea spațială își asumă și alte roluri: ea se prezintă, de pildă, re-

flexiei şi ca parabolă a posibilului, a iluzoriului şi a timpului.

Să ne aşezăm, cu gîndul netulburat, dinaintea unui orizont larg deschis. Să ne lăsăm absorbiţi de o depărtare. Nu vom întîrzia să trăim — cu emotivitatea calmă a minţii — ceremonioasa imanenţă a unui mister. Căci „a sta să priveşti" — atitudinea cea mai comună pe care ne-o impune peisajul — e de o insondabilă complexitate. Stai în miezul identităţii tale şi priveşti jocul de forme a tot ceea ce, în raport cu tine, e diferenţă, contrast, heterogenitate. Imobilitatea trupului tău e ritmată de alergarea privirii tale înspre adîncime. Pămîntul consistent de sub picioarele tale devine — pe măsură ce te lasă în urmă, în nemişcarea ta — un neutru şi incert suport, iar de la o vreme un abur indefinit. Ceea ce corpul resimte ca materialitate, ceea ce intelectul confirmă ca formă reală devine, prin simplul exerciţiu al privirii, prin alunecarea ei spre orizont, fluctuant, indistinct pînă la irealitate. Pădurea din zare sau munţii care închid perspectiva, cîmpia vecină cu cerul la hotarul ultim al vederii sînt — o ştim prea bine — la fel de actuale, de impozante, ca şi cele din imediata noastră apropiere. Dar ele sînt totuşi altcum. Sînt cu un pas mai aproape de nefiinţă. Sînt vag îndoielnice. Sînt, parcă, doar *posibile*. Ceea ce „aici" e resimţit ca afirmativ, devine „acolo" dubitativ. Ceea ce de aproape e perceput ca un enunţ oarecare, de departe capătă anatomia prelungă a unei întrebări. Depărtarea obţine o miraculoasă surdinare a realului, dacă nu chiar reducerea lui la *ipotetic*. Depărtarea e parabola însăşi a ipoteticului. Aici survine însă, între peisajul natural şi peisajul pictat, o esenţială diferenţă. Peisajul natural rămîne în zona posibilului numai cîtă vreme ne păstrăm faţă de el pasivitatea. De îndată ce îl parcurgem, el îşi recuperează rapid proporţia reală: e locul faptei noastre; din întreg omogen de „reprezentări", devine o însumare pestriţă de „obiecte".[71] Trebuie deci să-ţi *impui* distanţa, să te abţii de la act, pentru a gusta peisajul real drept unul posibil, pentru a

intui, aşadar, marginea lui de nefiinţă. În cazul peisajului pictat, distanţa ţi se impune de la bun început irevocabil *dată*. Peisajul pictat nu e virtualitate „virtuală", e virtualitate absolută. Contemplîndu-l, primeşti — fără mijlocire — şocul inactualului, al suspensiei, al nedeterminării. În splendoarea formelor sale, pîndeşte răcoarea neantului. În proliferarea lor, recunoşti sămînţa informului, a veşnic schimbătorului. Imensa facultate de regenerare a naturii te exaltă, iar imensa ei instabilitate te îngîndurează. Or, această exaltată îngîndurare, această sobră beţie e substanţa însăşi a melancoliei pe care peisajul o poate induce. „Stai şi priveşti" înseamnă „stai şi te duci". Depărtarea n-ar fi atît de stranie dacă ar fi pur şi simplu depărtare, dacă ţi-ai putea-o imagina ca adăstînd dintotdeauna în zarea ei. Dar depărtarea e ceva „care s-a dus" şi care „te duce". Nu e atît ceea ce îţi este străin, cît ceea ce pare *să-ţi fi scăpat*, antrenînd cu sine ceva din fiinţa ta cea mai intimă.

Se poate spune, prin urmare, că, înţeleasă în mod dinamic, nu doar ca depărtare stabilă, ci ca *îndepărtare* treptată, adîncimea spaţială e echivalentă adîncirii în timp. A privi înseamnă în acest caz a-ţi aduce aminte. Cu aceasta, sîntem iarăşi pe cale de a percepe distanţa ca pe un abis: abisul memoriei. Profunzimea cîmpului vizual e simţită nu ca alteritate care tinde să se opună identităţii privitorului, ci ca însăşi acea identitate, situată însă în alt timp al ei. Depărtarea devine prilejul unei *coborîri* în sine, adică al unei *apropieri* de sine. Nu există, aşadar, un mai scurt drum către chipul tău mai adînc, către „vechimea" ta arhetipală, decît contemplarea înmărmurită a zării. În natură trebuie să sfîrşeşti prin a vedea propria ta istorie, ceea ce nu înseamnă că trebuie să o vezi ca pe un alt fel de a fi al tău; tu eşti în realitate unul dintre multiplele ei feluri de a fi. Nu reflectînd asupra naturii, umanizînd-o prin concept sau prin formă vei avea acces la ea. Trebuie să *devii* natură. Şi, devenind natură, te apropii de esenţa însăşi a devenirii; devii, o clipă, devenirea

însăşi. Că — pînă şi etimologic — timpul stă înscris în substanţa naturii, am dovedit-o: grecescul *phýsis* are referire la creşterea vegetală, latinescul *natura* evocă adjectivul *natus*, rezultat din participiul trecut al lui *nascor*. Natura e perpetuă naştere şi creştere, proces prelungit dincolo de orice termen final: natura e timp devenit corp. Romanticii germani erau şi ei dispuşi să o descopere ca *Idee aller Zeitlichkeit* („idee a oricărei temporalităţi").[72] Iar temporalitatea nu se livrează cunoaşterii de tip dogmatic, nu poate alimenta un corp închis de informaţii. A cunoaşte natura înseamnă a cunoaşte lumea ca întîmplare (*Geschehnis*), forma ca metamorfoză. De fapt — termenii aparţin lui Schelling —, natura nu e ceva *de ştiut*, ci ceva *de gîndit*, gîndirea fiind propriu-zis refuzul oricărei ştiinţe închise.

Peisajul nu îşi dă totuşi întreaga măsură ca experienţă a timpului în şcoala romantică, deşi, cum vedem, el e teoretizat ca atare în cuprinsul ei. Căci temporalitatea nu se poate sugera prin simpla evocare a *infinitului*. Semnul ei e mai curînd *indefinitul*, iar unor pictori cum sînt Rung, Carus şi, mai ales, Friedrich, geniul indefinitului le lipseşte. Spaţiul lor e vast, dar prea precis conturat. Barbara Grund ar fi definit acest tip de spaţiu ca *Raumkontinuität* („continuitate spaţială") mai curînd decît ca *Raumtotalität* („totalitate spaţială").[73] Preluînd această distincţie, Irene Henrici crede că poate demonstra relativa raritate a peisajului „infinit" în istoria picturii. Căci — spune ea — nu o spaţialitate riguros eşalonată în adîncime dă senzaţia infinitului, ci o spaţialitate difuză, nedirecţionată (*richtungslose*), cum numai în unele peisaje olandeze se poate găsi.[74] Irene Henrici intuieşte de fapt — fără a-şi detalia intuiţia — tocmai diferenţa dintre „infinit" şi „indefinit", dintre spaţiul cerebral al perspectivei albertiene şi spaţiul afectiv al perspectivei cromatice. Fuga perspectivală calculată matematic dă naştere unei depărtări cu conotaţii temporale reduse. Dimpotrivă, perspectiva zisă „aeriană" nu e altceva decît o tulburătoare temporalizare a spaţiului: ea nu *organizează* cîmpul

optic, după cum memoria nu organizează trecutul, ci îl stilizează doar. Speculînd efectul spațial al diferitelor intensități calorice ale culorilor („depărtarea" recelui și „apropierea" caldului), perspectiva aeriană nu gîndește spațiul ca pe o concavitate indiferentă, ci ca pe o ierarhie de *valori* afective, ușor exprimabile în „valori" picturale. Depărtarea devine în acest caz *„atmosferă"*. Privirea nu o mai ia în posesie bucată cu bucată, ci o *bîntuie* febril ca pe propria ei biografie. Am constatat și cu alt prilej[75] deosebirea esențială dintre un peisaj gîndit albertian și unul alcătuit după criteriile cromatismului. Cel dintîi e absorbant, invită la con-spațialitate, cheamă halucinant înspre interiorul său. Cel de-al doilea — pentru care pictura olandeză a veacului al XVII-lea ne oferă cea mai bună paradigmă — pare să fie față de noi într-un veșnic regim de expansiune; nu se îndreaptă către un singur punct (punctul de fugă), ci se risipește în toate direcțiile; nu ne cheamă: ne părăsește. Distanța devine atunci, din întrupare a lui „acolo", o întruchipare a lui „odinioară".

Dacă perspectiva aeriană mijlocește intuiția timpului, perspectiva geometrică aduce și ea în discuție o problemă specifică: problema *iluziei*. Construcția albertiană a spațiului nu caută să exalte *sentimentul* celei de-a treia dimensiuni, ci se străduiește să producă *iluzia* ei. Or, nașterea iluziei, fie că e vorba de *trompe l'oeil*-ul cel mai banal, fie că e vorba de nobila iluzie a formei artistice, implică întotdeauna prezența unei anumite distanțe între spectator și spectacol: mai întîi distanța fizică necesară contemplării, apoi distanța pusă în obiect de subiectivitatea care îl contemplă. Distanța fizică a fost nu o dată gîndită ca fenomen originar al esteticului. Tipică este în această privință celebra definiție dată operei de artă de Adolf von Hildebrandt: *Ein Stuck Nähe als Fernbild behandelt* („o porțiune de apropiere tratată ca depărtare").[76] E nevoie, într-adevăr, de retragerea lumii în adîncime pentru ca ea să fie înregistrată sub specia esteticului. Căci în vreme ce apropierile conduc la conținuturi, distanțele sînt acelea care conduc la forme. Cu cît un lucru e mai îndepăr-

tat, cu atît el e mai necorporal: e siluetă. El trebuie să înceteze a fi materie *tactilă*, pentru a intra în zona purei *vizualități*. Pe scurt, artisticul se deosebește de empirie în măsura în care depărtarea se deosebește de apropiere.[77] Iluzia nu e de altfel posibilă decît într-o ambianță favorabilă ambiguității.[78] Iar această ambianță e depărtarea însăși, în cuprinsul căreia lucrurile ezită între real și posibil, între adevăr și închipuire. În depărtare, lucrurile sînt și nu sînt, și tocmai această precaritate a prezenței lor face posibilă o masivă intruzie de subiectivitate în țesătura lor obiectivă. Un obiect apropiat există cu o evidență care se poate dispensa de acordul privitorului. Același obiect există — cînd e văzut de la mare distanță — numai dacă privitorul colaborează la existența lui, dacă privitorul îl con-simte. Organele senzoriale obișnuite funcționează numai cînd lumea sensibilă le e aproape. Pentru perceperea depărtării, un alt organ e necesar: imaginația. Orice idealism, de la cel iubitor de concret, al artelor, la cel ascetic, al unui Berkeley, e gîndire a lumii din perspectiva distanței de lume. Și numai în această perspectivă el își află justificarea și adevărul. Căci aparențele sînt reale, iar depărtările ideale, sau în orice caz imaginare. Cît despre peisaj, el nu e decît expresia absolutei continuități dintre aceste extreme. Dacă arta e așa cum o definea Hildebrandt, atunci pictura e arta prin excelență, iar despre peisaj se poate vorbi ca despre *ființa însăși a picturii*. Căci în peisaj distanța nu apare doar ca premisă a existenței sale, ci și ca erou al discursului propriu. În peisaj, distanța este simultan problemă și soluție, ipoteză și concluzie, subiect și metodă.

C. CHIPURI ALE DEPĂRTĂRII: JOACHIM DE PATENIER ȘI CASPAR DAVID FRIEDRICH

Dacă nu există peisaj fără componenta distanței, nu e mai puțin adevărat că distanța nu apare la toți peisagiștii cu aceeași pregnanță. Nu toți peisagiștii reușesc, de pildă, să comunice impresia de iradiantă solemnitate a

profunzimii spațiale ca *Joachim de Patenier*, la începutul secolului al XVI-lea. Să privim două dintre capodoperele sale de la Prado: *Caron trecînd Styxul* și *Ispitirea Sfîntului Anton*. În amîndouă, extrema deschidere a cîmpului vizual ne recomandă un pictor a cărui dorință secretă pare a fi „cuprinderea întregului glob pămîntesc".[79] Distanța orizontală e abil combinată cu perspectiva plonjantă, așa încît peisajul nu e văzut ca o imagine omogenă, codificabilă după un sistem optic unitar. Avem de-a face cu un montaj de unghiuri de vedere disparate, ceea ce ne îndreptățește să spunem că nu cu o singură depărtare ne întîlnim în pictura lui Patenier, ci cu *mai multe depărtări* posibile. Fiecare detaliu al imaginii e în alt fel depărtat de noi decît cel care îi stă alături. „...Ansamblul — spune Max J. Friedländer — pare mai degrabă proiectat decît perceput."[80] „A proiecta" implică totuși mai multă schemă decît putem identifica la Patenier.[81] În realitate, deși extrem de plauzibil, spațiul tablourilor sale e artificial pînă la irealitate. Căci distanța nu se naște, în perimetrul lor, printr-o măsurată gradație a planurilor. Ele nu decurg unul dintr-altul ca, de pildă, în vedutele de mai tîrziu ale lui Philips de Koninck. Nu depărtări constitutive *deductiv* ne oferă Patenier, ci depărtări a căror coexistență e strict *asociativă*. Cu acest prilej, cîteva considerații asupra naturii înțelese ca scenă a activității umane se impun de la sine. Peisajul — s-a spus — predomină la Patenier asupra anecdotei, dar el e departe încă de a fi „autonom". El „nu formează conținutul picturii, ci numai cadrul ei".[82] Corolarul acestei convingeri e afirmația lui Friedländer după care „pictura peisagistică modernă este lirică, cea a lui Patenier este epică".[83] Nimeni nu poate contesta existența — în vastele spații închipuite de artistul neerlandez — a unor episoade narative, pendulînd între idilic, amuzant și grotesc. Natura nu e totuși scena acestor episoade: nu e dată ca suport al lor; e dată *o dată cu* ele, ca o făptură care le e consanguină. Nu decor e natura lui Patenier, ci scenariu. Cu alte cuvinte, nu se poate spune că ea apare aici ca *loc*

al unei drame care îi e exterioară. Ea *este* dramă; cu umanitate cu tot. De aceea, vorbind — cu Friedländer împreună — despre caracterul epic al peisagisticii lui Patenier, trebuie să adăugăm numaidecît că ea nu tratează peisajul ca pe simpla ambianță a unei povești, ci ca pe o ambianță care se povestește pe sine: scena însăși a devenit spectacol, laolaltă cu actorii. Trecerea invocată adineaori de la spațiul de tip deductiv la spațiul de tip asociativ semnifică tocmai transferul naturii din categoria unei „concavități" oarecare, a unui „conținător" impersonal, în aceea a unui „conținut" cu viață proprie și cu substanță lirică de sine stătătoare. Căci deductivul e legea discursivității, în vreme ce asociația e aceea a improvizației lirice. Peisajul lui Patenier nu reprezintă silogistic spațiul, ci îl creează ca personaj cu evoluție liberă. Și tocmai capacitatea de a înființa spațiul gol, *vidul, ca personaj* constituie farmecul greu exprimabil al imaginilor acestui artist. Fiecare petec de natură pare încărcat de „întîmplări" și, cu toate acestea, întregul pare pustiu. Pustiul acesta are la Patenier și o anumită expresie acustică: el pare tărîmul unei imense tăceri, o tăcere sticloasă, de o monahală rigoare. Pătrundem, privind, într-un univers în care nici un act — nici măcar adierea frunzișului — nu e însoțit de zgomot. Ceea ce vedem e vizualitate pură. Este cert că pictorul nu are nevoie de spații generoase pentru a le umple cu faptă, ci pentru a le umple cu liniște. Tradusă într-un limbaj de dominantă grafică, liniștea aceasta se asociază cu nemișcarea sau, în orice caz, cu o mișcare încetinită. Cu greu ne putem imagina, în întinderile lui Patenier, vreo arătare pripită, vreo manifestare a vitezei. Gesturi abrupte nu au, uneori, decît personajele adăugate peisajului de altă mînă, de obicei aceea a lui Quentin Metsys. Peisajul propriu-zis nu tolerează nici o iuțeală. Barca lui Caron avansează către malul Infernului cu o onirică lentoare; ea pare mai curînd suspendată ca un astru mort în împărăția neutră a apelor. În contact cu Patenier, intuim astfel o notă esențială a naturii. Am definit-o ca ființa devenitoare prin exce-

lență. Dar n-am spus încă totul despre ea înainte de a preciza că ea este ființa unei deveniri imperceptibile și, prin aceasta, monumentale. Adevărata devenire se deosebește de accidentalitate prin ritmul ei. Ea nu e reperabilă în cîmpul mișcării evidente, al agitației, al instabilității exterioare. Aceea nu e decît devenirea palpabilă, oricui accesibilă. Devenirea specifică a naturii e ascunsă; ea se arată numai ochiului educat prin nemișcarea reflexiei; ea nu pare să se desfășoare în timp: e o devenire care *durează* ca devenire. Devenirea reală — cea gîndită de Heraclit — nu se înfățișează niciodată ca eveniment. Nu o evoci vorbind, să zicem, despre prăvălirea unei stînci, ci despre pașnica ei eroziune prin lina curgere a unui rîu. Nu evoci devenirea pictînd încrețiturile de pe suprafața unui lac, ci mai curînd — cum face Patenier în *Ispitirea Sfîntului Anton* — reproducînd limpida lui imobilitate.

Dacă ar fi să clasăm arta lui Patenier la una dintre rubricile curente ale istoriografiei peisajului, am fi tentați să vorbim, la prima vedere, de „peisajul cosmic" (*kosmische Landschaft*), pus în contrast de Heinrich Lützeler cu peisajul „ambiental" (*Umwelt-Landschaft*).[84] Pentru aceeași opoziție, Tudor Vianu preferase, înaintea lui Lützeler, binomul „peisaj transcendent–peisaj imanent".[85] Patenier face, s-ar părea, peisaj transcendent. El pare să pună subiectul uman în inferioritate, ridică spațialitatea la rang de totalitate și exaltă aura de nemărginire a imaginii. Pe de altă parte însă, o anumită „plăcută obiectivitate"[86], în care unii cercetători au căutat pînă și exactități cartografice[87], stilul linear, gustul pentru amănunt ar putea conta tot atît de bine ca argumente pentru așezarea lui Patenier alături de „portretiștii" peisajului imanent. Această dublă dimensiune — neclasificabilă — e tipică pentru artistul de care ne ocupăm; în ea își are obîrșia tonalitatea sa melancolică. Patenier e un straniu *intimist al cosmicului*. Nemărginirea pare să fie ambianța lui domestică. Invers, cotidianul îi apare scăldat într-o indes-

cifrabilă eternitate, ca trupul castei Danae în ploaia de aur a poftei lui Zeus.

Distanța dintre Patenier și *Caspar David Friedrich* e mai mică decît ar lăsa să se bănuiască timpul scurs între ei. Nu lipsesc studiile dedicate componentei neerlandeze a romanticului german[88] sau elementul gotic care îl leagă atît de strîns de cea mai trainică tradiție nordică.[89] Pînă la un punct, înrudirea dintre Patenier și Friedrich e evidentă. Dar Friedrich e un Patenier care și-a pierdut seninătatea. Regăsim în el aceleași tăceri, aceeași nemișcare, aceeași fascinație a distanței. Dar tăcerile lui Friedrich nu sînt liniște, ci amuțire, nemișcarea lui e spectrală, distanțele sale sînt abisuri. Peisajul lui Patenier era o sumă de coincidențe, de *contaminări* între „dincolo" și „dincoace", între oameni și locuri. În peisajul lui Friedrich își face loc o imediat perceptibilă conștiință a *rupturii*. Și dacă la vechiul maestru neerlandez întîlneam vidul ca personaj, personajul instituit de Friedrich este *singurătatea*. „Friedrich — confirmă Rudolf Zeitler — izolează lucrurile unele de altele și le desenează conturele atît de tăios, încît nu mai putem percepe spațiul dintre ele ca anvelopă a corpurilor, ca element de legătură între ele; sîntem siliți să-l percepem mai curînd ca sincopă spațială, ca negare a corpurilor."[90] Și în continuare: „Spațiul lui Friedrich nu e un spațiu coerent tridimensional: el constă dintr-o serie de membrane subțiri fără raporturi certe între ele, peste care se desenează fantoșele obiectelor."[91]

Spațiul „asociativ" creat de Patenier asigura imaginilor sale o *continuitate* asupra căreia privirea putea aluneca fără obstacole, liberă și discretă în același timp. În spațiul lui Friedrich, privirea noastră nu se poate implica la fel de direct. El e dat, de altfel, cu spectator cu tot. E aproape întotdeauna cineva, în interiorul tabloului, care, cu spatele spre noi, privește peisajul pictat. Față de acest contemplator adăugat priveliștii, noi rămînem mereu spectatori secunzi, excluși din imediatul spectacolului privit. Nu privim un peisaj, ci privim cum cineva îl privește;

privim faptul de a privi un peisaj. (Vezi *Călugărul la malul mării* de la Berlin, *Peisaj muntos cu curcubeu* și *Femeie privind un apus de soare*, amîndouă la Essen, *Hoinarul și marea de ceață* de la Hamburg, *Stîncile de cretă de la Rügen*, aflat la Winterthur, *Răsăritul de lună pe mare* de la Berlin etc.).[92] E o caracteristică de prim-ordin a peisajului tristanesc aceea de a presupune o insurmontabilă *mediere* între om și natură, o mediere care echivalează adesea cu o *separație*. Căci nu numai între mine, *privitorul propriu-zis*, și tabloul din fața mea există cezura altui „eu". Între *privitorul pictat* și peisaj există de asemenea o anumită cezură. S-a observat că în tablourile lui Friedrich aproape că nu există prim-plan: primul plan e deja un plan depărtat, sau, dacă există, el e urmat, într-un mod destul de abrupt, de planurile depărtate.[93] E ca și cum privitorul dinlăuntrul imaginii ar contempla un spațiu care nu poate fi *decît* contemplat, un spațiu care e mai mult al imaginii decît al realului, un spațiu în care percepția e o varietate a închipuirii. Emblematică, în această privință, este o acuarelă (*Peisaj cu zid dărăpănat*), reprodusă de Börsch-Supan în importanta sa monografie dedicată lui Friedrich.[94] Aspectul solar al peisajului — mai puțin obișnuit la romanticul german — nu poate suspenda trauma vizuală introdusă în economia sa de zidul care îl traversează: dincoace de zid un prim-plan foarte apropiat, dincolo o extremă depărtare. Nevăzut, un asemenea zid despărțitor între aproape și departe e prezent în toate peisajele lui Friedrich, cu același sens — definitoriu pentru percepția tristanescă a naturii: el descrie natura ca pe locul unei trecute crispări, al unei răni vechi. O contempli ca pe o uriașă cicatrice, parcurs pe dinăuntru de neclare culpabilități. Natura e locul unei originare *despărțiri*; vezi în prezența ei absența ta și, simultan, nevoia ta de a i te reintegra. Natura e, ca și Isolda, o iubire pierdută prin chiar efortul de a o împlini...

Construit prin alăturarea mai multor discordii (aproape–departe, privitor real–privitor pictat, natură vindeca-

tă–natură bolnavă), peisajul lui Friedrich tinde să se înscrie la limita ultimă a melancoliei, dincolo de care ea se dizolvă, făcînd loc tragicului. „Iată un om care a descoperit tragedia peisajului" — spusese, pe bună dreptate, David d'Angers, după o memorabilă întîlnire cu artistul german. Pentru ca melancolia să subziste, amînînd indefinit criza tragică sau suspendînd-o de-a dreptul, apropierea și depărtarea vor trebui reprezentate nu într-un permanent contrast, într-o veșnică discordie, ci, mai curînd, într-o subtilă întrepătrundere, ca, de pildă, în Europa răsăriteană...

5. Natura în Europa răsăriteană

În *Nature, Man and Woman*, la care am făcut aluzie și cu alt prilej, Alan W. Watts invocă etimologia cuvîntului „păgîn" (de la *paganus* = locuitor de la țară) pentru a demonstra că ideologia creștină, în măsura în care se opune celei păgîne, are „un stil categoric citadin" (*a decidely urban style*).[95] În consecință, între atmosfera lumii naturale și aceea a lumii creștine ar exista o incompatibilitate[96] care face la fel de imposibilă atribuirea lor aceluiași creator, pe cît de imposibilă e atribuirea unui peisaj de Sesshu lui Constable.[97] „Pot simți ca un creștin — spune Watts — numai cînd mă aflu într-un interior. De îndată ce ies sub cerul liber, mă simt cu totul străin de tot ceea ce se petrece în biserică, fie că e vorba de ritualul propriu-zis sau de teologie."[98] Cît de puțin nuanțată este — în ciuda aparentei ei evidențe — o asemenea declarație se poate deduce din tot ceea ce s-a spus pînă acum în textul nostru. Ar fi de adăugat că a vorbi de creștinism ca despre un lot compact de dogme caracterizabile în bloc e un abuz. Există, se știe, notabile diferențe între creștinismul apusean și cel răsăritean, după cum în limitele creștinismului apusean ruptura dintre catolicism și protestantism nu e de neglijat. Alan Watts însuși se vede con-

strîns să pomenească de ortodoxia răsăriteană ca despre un district ideologic în care natura, mulțumită teoriei „kenotice" a creației, își află o mai vie justificare.[99] Într-adevăr, dacă atunci cînd natura e socotită simplu *regat* al lui Dumnezeu, distinct de el și subordonat, sentimentul naturii se constituie cu oarecare dificultate, el nu va întîrzia să apară, fără inhibiții, cînd teologii vor percepe natura nu ca regat, ci ca *trup* al lui Dumnezeu. Este cazul spiritualității răsăritene, între hotarele căreia se integrează spiritualitatea românească.

a. NATURA CA PARABOLĂ A ORGANICULUI

În românește, cuvîntul „natură" e un neologism.[100] El a înlocuit — parțial de altfel — mult mai vechiul „fire". Neîndoielnic, firea are o rezonanță mult mai plină, mai concretă decît natura. Ea pare să semnifice natura în ceea ce ea are *corporal*, organic, viu. Se poate vorbi de „științele naturii" — observă Constantin Noica — tocmai pentru că natura e mai abstractă. Nu se poate vorbi în schimb de „științe ale firii".[101] La fel, se poate spune „natură moartă", dar nu „fire moartă", tocmai pentru că în fire se exprimă vitalitatea primordială a lucrurilor, metabolismul lor de proporție cosmică. Pînă și mineralul, dacă e gîndit ca element al firii, se contaminează de mișcarea lentă a unei vietăți telurice, în vreme ce ca element al naturii rămîne condamnat la inerția anorganicului. Derivînd din „ființă"[102], firea păstrează universalitatea ei, adăugîndu-i însă miresmele concretului: „...Toate generalitățile concrete se lasă cuprinse, în limba română, de universalitatea concretă care e firea" — spune filozoful.[103] Față de dinamica densitate a firii, ființa e șubredă, străvezie, precară. Firea are bogăția caleidoscopică a „lumii" și pitorescul plin de înțelesuri al „vremilor".[104] Ea e marele trup universal, esență apărînd deplin într-o existență determinată. Definind natura ca trup, firea nu atrage însă asupra ei anatema mortificatoare pe care dogma bi-

sericească de tip apusean o atrage de obicei asupra trupului. În Răsărit, trupul, ca și natura, sînt semnele cele mai vădite ale rînduielii divine; ele nu sînt resimțite ca limite, ca obstacole ale spiritului, ca „închisori" ale lui. De aceea, în vreme ce catolicismul și, mai ales, protestantismul văd între carne și duh un tragic conflict, ortodoxia le contemplă pe amîndouă cu o calmă, melancolică pietate. Este de aceea descumpănitoare o mai veche afirmație a lui Petru Comarnescu, după care „naturismul" românesc — definit ca precumpănire a naturii asupra omului — s-ar împleti cu „un bizantin dispreț față de carnalitate"[105], cu o netă „repulsie față de concretul trupesc".[106] Aceasta din urmă ar fi ilustrată prin neaderența lui Brâncuși la plastica michelangiolescă și prin „pudoarea față de trup" a țăranului în general. Dar neaderența lui Brâncuși la Michelangelo nu e „repulsie față de concretul trupesc", ci față de idolatrizarea concretului. Un sculptor — chiar nonfigurativ — nu poate de altfel să resimtă repulsie față de concret fără a intra în dezacord cu temeiul însuși al artei sale. Cît despre „pudoarea față de trup" a țăranului, ea este mai curînd un mit citadin. Țăranul își locuiește trupul cu lipsa de echivoc a „de la sine înțelesului". El e sfios în sensul că evită exhibarea ostentativă. Pudoarea însă ar lăsa să se întrevadă în țesătura lui psihică o tacită crispare dinaintea firescului, care, în realitate, îi e funciarmente străină. Insutenabil — stilistic și doctrinar — e și „disprețul bizantin față de carnalitate". Blaga demonstrase, cu aproape un deceniu înainte de publicarea articolului lui Comarnescu, în ce măsură respectul pentru „categoriile organicului" e nota specifică a confesiunii creștine de extracție bizantină: „Tot ce e organic e înălțat în ortodoxie la rangul unui al doilea pol al vieții spirituale. Categoriile organicului, deși aparțin vremelniciei, sînt oarecum echivalate lumii de dincolo."[107] Și mai departe: „Categoriile preferate ale catolicismului sînt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sînt cele ale

libertății: independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărîrea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sînt cele ale organicului: viața, pămîntul, firea."[108] Pentru exemplificare, Blaga amintea cititorilor de un celebru pasaj din *Frații Karamazov*: Alioșa, de veghe lîngă sicriul starețului Zosima, are viziunea Nunții din Cana, în care Zosima însuși apare, zicînd: „Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul marii bucurii..." Extaziat, Alioșa iese din camera priveghiului în noaptea de-afară. Sub cerul înstelat, el cade „ca secerat", „fără să știe de ce" și sărută plîngînd pămîntul. „Pămîntul îi devenise cer" — comentează Blaga. *Pathos*-ul întrucîtva dionisiac al acestei scene ne este, în definitiv, familiar. Moartea provoca și ciobanului român din *Miorița* viziunea unei nunți. Și, într-un spațiu în care Biserica e socotită „trup" al zeului, nu întîmplător natura apare ea însăși ca „biserică".[109] În jurul acestei teme s-a conjecturat nu o dată în chip arbitrar. Interpretarea cea mai vulgară vede în monologul baciului amenințat de moarte expresia „dragostei de natură" a poporului. În realitate, raporturile dintre păstor și ambianța curentă a vieții sale țin mai curînd de sublim decît de idilic. „Solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic are un fel mulcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescență sentimentală sau de fascinație conștientă" — lămurește o dată mai mult Lucian Blaga. „Ploile pînzișe și singurătatea stelară a plaiului fac pe ciobanul nostru nu o dată să-și blesteme zilele pe care le trăiește în tovărășia înălțimilor. Sentimentele ciobanului, descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate față de plai, totuși inconștient ciobanul rămîne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schița niciodată un gest de evadare."[110] O interpretare la fel de superficială ca și cea sentimental-idilică suprimată de Blaga e cea sensibilă la tragicul, de extensie universală, pe care finalul baladei l-ar implica. Blaga însuși vorbește, de această dată, de „tragica" ei frumusețe. Tragismul devine de obicei pecetea stilistică a recitării sau cîntării *Mioriței*, ceea ce so-

cotim a fi o relativ ieftină prelucrare a mesajului ei real. Experiența tragică nu se poate concepe în afara unei acute conștiințe a limitei.[111] Or, moartea nu apare în *Miorița* ca limitare, ca sfîrșit, ci — prin însăși metafora nunții — ca prolog extatic, ca deschidere, ca prag al transcendenței. Interesant este că transcendența e sugerată — în mod consecvent — prin simbolica naturii imanente. A unei naturi în care nimic nu e „cumplit", nici în sensul dramatic, obișnuit, al cuvîntului, nici în accepțiunea lui etimologică, asociabilă termenilor „împlinit", „încheiat", „complet".[112] Natura e eveniment perpetuu, fără „cumplire". Natura e petrecere, adică — tot după cercetarea lui Constantin Noica — „peste-prin-trecere".[113] Natura e locul *prin* care treci *peste*. Ea este expresia spațială a supremei deschideri de hotare. De aceea, preferăm să spunem orizontului (care închide) „zare" (care cheamă).[114] De aceea, pentru noi — cum observase Mircea Vulcănescu —, între lumea de aici și cea „de dincolo" nu e graniță opacă, ci *vamă*.[115] Ca și negația românească[116], moartea nu e la noi niciodată absolută. Nu o privim cu tristețea potrivită veșnicei neîntoarceri, ci cu melancolia — ușor excedată — pe care o provoacă gîndul veșnicului reînceput.

Nu trebuie să înțelegem că moartea lasă nesimțitor sufletul românesc, după cum nu trebuie să înțelegem că trupul și natura îi devin „chipuri cioplite". E vorba doar de o raportare la ele paradoxală, asemănătoare paradoxalei experiențe pe care am socotit-o caracteristică melancoliei în general. Constrîns de corp sau pierdut în natură, omul nu ajunge, la noi, niciodată în puterea tragicului. Corpul îi devine adăpost, natura templu. Iar moartea, împrietenire — ușor sălcie — cu firea. Moartea are, e drept, chipul greu descifrabil, străin, al „celuilalt tărîm"; dar ea e totuși un tărîm, în care de voie, de nevoie poți călca, ba din care te poți chiar întoarce, cum o atestă basmele. Contemplativitatea românească nu cunoaște, dinaintea extremelor gîndului, nici o formă de extremism. Ea nu știe să cultive disjuncția, nu cunoaște dilema lui „ori-ori".

Exaltării ea îi opune îndurarea, opțiunii definitive — veșnica cumpănire. Contemplativitatea românească e, prin excelență, melancolică, dacă înțelegem melancolia ca fiind tragicul devenit suportabil, și, ca atare, netragic.[117] Jocul de „aproape-departe", de „simpatie" și „antipatie", de „atracție" și „respingere", în care ni s-a părut a distinge stilul însuși al melancoliei, e ușor de identificat în însăși atitudinea pe care, ca trăitori în spațiul românesc, o avem față de trup, față de moarte și față de natură. Toate ne sînt și aproape, și departe sau nici aproape, nici departe. Toate ne sînt — cu un cuvînt recuperat de Noica — „depărtișor". Depărtatul și apropiatul apar intolerabile românului: „căci unul îl dezintegrează, celălalt îl sufocă. I-ar trebui ceva între ele."[118] Acestei relativizări a spațiului orizontal, a întinderii îi răspunde și o relativizare a spațiului vertical, a înălțimilor. Depărtării apropiate îi răspunde suiș-coborîșul. Să lăsăm întru aceasta ultimul cuvînt lui Lucian Blaga: „Sigur e că sufletul acesta (sufletul românesc, *n.n.* — *A.P.*), călător sub zodii *dulci-amare*, nu se lasă copleșit *nici* de un fatalism feroce, dar *nici* nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în care el nu vede vrăjmași definitivi. De un fatalism pus sub surdină, de-o parte, de o încredere niciodată excesivă, de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-și simte drumul *suind* și *coborînd*, și iarăși suind, și iarăși coborînd, ca sub îndemnul și-n ritmul unei eterne și cosmice doine, de care se pare că ascultă orice mers."[119] (*subl. ne aparțin — A.P.*).

Pentru a da suport palpabil unei eventuale contribuții românești la estetica melancoliei, ne vom opri în cele ce urmează asupra picturii lui Ioan Andreescu.

b. MELANCOLIA LUI ANDREESCU ȘI PĂMÎNTUL STIHIAL

Andreescu nu e un adorator franciscan al naturii (în felul lui Grigorescu), dar nici un citadin glacial, părăsit de orice nostalgii pastorale. E mai curînd la jumătatea

drumului, departe de ambele sale extreme. E interesat de natură și totuși departe de ea. *Interesul* lui Andreescu pentru natură e interesul pentru natură al oricărei sensibilități daimonice, dispusă să pună totul în joc pentru a descifra taina lumii din jur. *Distanța* de natură a lui Andreescu e, pe de o parte, distanța de toate a geniului și, pe de alta, distanța de toate a omului care se știe murind. Hărăzit să dispară la 32 de ani, Andreescu va fi trăit, desigur, conștient sau nu, sub steaua palidă a acestei limite. Existența sa n-a fost o *trecere* prin lume, ci o *tangentă* la rotundul ei, o *plecare* din lume. Iubirea sa de natură nu putea fi, prin urmare, decît aceea a unui personaj născut s-o părăsească. Iubirea unui melancolic. A fost comparat cu Bacovia.[120] Îl percepem mai curînd alături de Eminescu însuși, a cărui dragoste de natură nu va fi avut nici ea voioșia arcadiană a unei necontaminate ruralități. Ființa genială — a unui Eminescu, ca și a unui Andreescu — iubește, desigur, contingențele, dar le iubește în felul ei: ca pe niște „străinătăți", în egală măsură ispititoare și inhibitorii. E de spus chiar că problematizarea naturii exterioare e dublată, la cei doi, de o simetrică problematizare a propriei lor naturi: cea lăuntrică. *Melancolie* se cheamă, de altfel, acea poezie a lui Eminescu ale cărei versuri finale sînt ca o pădure de Andreescu:

Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Ca și Eminescu, Andreescu e departe de orice leșin sentimental, de orice romanțioasă tristețe. El scapă de aceea retoricii semănătoriste în care sucombă adesea orice discuție despre sentimentul naturii în peisagistică. Paleta sa, refuzînd fastul oricăror dezlănțuiri policrome, dovedește în mod vădit că omul nu era un căutător de

efecte exterioare, spectaculoase, nu era sensibil la coaja pestriță a lucrurilor, cît la sîmburele lor de întuneric. Andreescu e un căutător de temelii, de „mume" (în sensul goethean al cuvîntului), și nu unul de virtuozități meșteșugărești. Ceea ce ne poate el spune despre universul vizibil nu are gratuitatea unui grațios estetism, ci seriozitatea unui corp de adevăruri, la fel de categorice ca *adevărurile* științelor naturale, doar că de alt ordin: marginile de sat, pădurile desfrunzite, grupurile de arbori vorbesc prin simpla lor prezență (realizată plastic printr-o austeritate a procedeelor cu totul neobișnuită), despre raporturile misterioase dintre terestru și vegetal, dintre vegetal și celest, dintre ritmurile animice și cele cosmice. Andreescu meditează asupra ipostazelor *prehibernale* și *germinative* ale naturii, asupra ființei colective a pădurilor în contrast cu singurătatea geologică a stîncilor, asupra verticalității orgolioase a arborelui în contrast cu nesfîrșita orizontalitate a șesului. Spațiul plasticii andreesciene are toate atributele *spațiului metafizic*, ale spațiului-problemă, în cuprinsul căruia se rezolvă, clipă de clipă, complicate ecuații pitagoreice...

Dar cum se constituie, concret vorbind, spațiul acesta? Pentru a răspunde, ne vom îngădui un scurt preambul tehnic. De obicei, în pictură, potrivit unei legi pe care André Lhote o numea a „invariantelor plastice", dar pe care Adolf von Hildebrandt o intuise, într-o formă particulară, încă de la sfîrșitul veacului trecut, nu poți opta simultan pentru reprezentarea valorilor *optice* și a valorilor *tactile* ale obiectelor. Cele dintîi presupun o viziune *îndepărtată* asupra lor, celelalte, o viziune *apropiată*. Or, Andreescu, de la înălțimea dotației sale, transcende legea aceasta, oferindu-ne o spectaculoasă sinteză între apropiat și depărtat, între optic și tactil, între profunzime spațială și densitate materială. Spațiul plasticii andreesciene — s-a observat[121] — este amplu deschis către orizonturi nelimitate. Și totuși nu e, ca la impresioniști, un spațiu care, concentrînd lumina, mănîncă formele. La

Andreescu, depărtările nu *dizolvă* substanța lumii, ci o *pietrifică*. Îi sînt caracteristice: o francheţe aproape toscană a tuşei, o regie extrem de severă a gestului, o coerenţă a formei şi o condensare a materiei cu totul străine peisagisticii curente, simili-impresioniste. Nu există, în istoria picturii româneşti, o atît de insolită combinaţie de forme maximal saturate şi spaţii maximal deschise, de consistenţe absolute şi inefabile atmosferizări ca în pictura lui Andreescu. Stîncile, copacii, casele, norii săi sînt de o opacă densitate în ordinea obiectivă, a spectacolului privit, dar sensibil evanescente în ordinea subiectivă, a privitorului. Iar melancolia nu e altceva, potrivit definiţiei noastre, decît percepţia simultană a eternităţii şi perisabilităţii lucrurilor, a masivităţii lor inviolabile cununată cu o extremă fragilitate, a distanţei şi, în acelaşi timp, a apropierii lor de cugetul nostru. Ar mai fi de vorbit şi despre „monocromiile" lui Andreescu sau despre imobilitatea aproape nepămînteană a peisajelor sale. Ele nu par doar înregistrări ale unui spectacol natural prezent, dar, în aceeaşi măsură, sugestii ale unei indicibile absenţe, care trece pe deasupra cîmpiilor şi pădurilor ca un îngheţ. Neîndoielnic, Ioan Andreescu e cel dintîi, şi poate singurul în istoria artei noastre, decis să găsească echivalentul plastic al unei melancolii care ne e cel puţin la fel de specifică pe cît ne sînt de specifice prea des invocatele noastre daruri de jovialitate. Există, ştim bine, o viziune idilică a României, al cărei inventar s-a banalizat pînă la exasperare: plaiuri mănoase, hore zglobii, dor, omenie, ospitalitate, simţ al măsurii, voie bună, Alecsandri şi Coşbuc, Grigorescu şi Vlahuţă etc. Toate acestea sînt adevărate, sînt importante, dar nu sînt totul. România lui Eminescu, ca şi a lui Andreescu, e mai complexă şi mai gravă. E o Românie în care se glumeşte mai puţin şi se făptuieşte mai deplin, o Românie în care Caragiale nu mai e posibil la tot pasul, o Românie cu mai mult simţ al răspunderii şi al onoarei naţionale. Pe scurt, o ţară care nu se revendică, iarăşi şi iarăşi, de la strămoşii latini, veşnic bi-

ruitori; o țară asupra căreia se așterne memoria strămoșilor biruiți, melancolia înfrîngerii. E acea Românie la care se gîndea, poate, Nicolae Iorga cînd, călătorind în 1906 prin Hațeg și avînd sentimentul unei persistente prezențe dacice în codrii pe care-i străbătea, a rostit aceste tulburătoare cuvinte: „În numele zeilor păgîni cărora v-ați închinat fără izbîndă, pace vouă, strămoși biruiți, care ați lăsat ca o moștenire de nenoroc neamului ce a pornit de la voi; neamului care în preajma cetății lui Decebal nesupusul a iobăgit cu trupul pînă ieri, ca să nu fie pe deplin slobod cu sufletul nici pînă în această zi, cînd vă pomenesc numele în taina cruntă a pădurii voastre."

*

„Nimic decît cer și pămînt" — spunea într-o scrisoare Scarlat Yarka despre cîteva peisaje de Andreescu.[122] O spunea cu admirație, dar și cu un fel de ciudă amicală. Cum să se mulțumească publicul doritor de subiecte amuzante cu atît de puțin? Observația lui Yarka exprimă o intuiție mai adîncă decît s-ar putea crede: intuiția *elementarității* lumii lui Andreescu, adică a concentrării ei în jurul elementelor cardinale; și nu a tuturor celor patru elemente știute, cît a două dintre ele: cer (aer) și pămînt. Cu ele începuse, de fapt, și facerea lumii. Foc nu e în Andreescu niciodată: nici focul metaforic al retoricii, al *pathos*-ului teatral, nici cel — imediat — al luminii sau al căldurii. Andreescu nu e „cald" și nu e „luminos". Apă, de asemenea, e foarte puțină în universul său. Împotriva impresionismului, care își făcuse din sclipirile pînzelor de apă un motiv predilect, Andreescu nu acordă fluidităților decît un minim necesar: cîteva pete — acceptate din rațiuni strict compoziționale — în *Peisajul cu arbori* de la Brukenthal, apoi cîteva reflexe în *Mesteceni la marginea bălții* sau în *După ploaie* și, în sfîrșit — o adevărată excepție în pictura sa —, transparența lichidă din *La marginea bălții*. În rest, apa nu mai apare decît poate în paharul cu zambile roz din perioada începuturilor sale

artistice... E mai curînd preferată — lucru demn de notat — varianta condensată, solidă, a apei: zăpada (vezi *Iarna, Iarna în pădure, Iarna în marginea Barbizonului, Iarna la Barbizon*). Fiind, cum spuneam, un artist mai curînd rece și iubitor de lumini scăzute, un artist care nu cunoaște fascinația „înflăcărării" romantice sau a atmosferizării impresioniste, Andreescu este, de asemenea, prin rezerva sa spontană față de acvatic, un artist sec, interesat mai mult de osatura naturii decît de umorile ei lichide. Cît despre cer, deși el predomină cantitativ asupra pămîntului în mai toate lucrările artistului, el îi rămîne esteticește subordonat: față de aplicația voluptuoasă cu care pictorul construiește volumetria solului în tablouri ca *Pădure desfrunzită, Pădure de fagi, Interior de pădure, Margine de pădure, Copaci pe colină*, felul său de a trata cerul rămîne nu o dată frugal sau, în orice caz, nespecific. Scarlat Yarka n-ar fi greșit dacă ar fi spus: „nimic decît pămînt..."

Nimic nu este însă mai greu de înțeles și de pictat decît pămîntul și, în general, decît consistențele naturii. Pentru că nimic nu e mai nenatural. Reproducerea pămîntului e piatra de încercare a oricărui peisagist, tot astfel cum înțelegerea materiei e piatra de încercare a filozofului. Am avut prilejul — în primul capitol al încercării noastre — să legăm adevărul naturii de simbolica fluidelor și să constatăm că peisajele cu mult cer și cu ochiuri de apă sînt mai aproape de a o actualiza și, de altfel, mai numeroase. Cineva constata odată că în istoria artei există relativ puține peisaje cu munți.[123] De fapt, ele apar la cîțiva clasicizanți din ambianța germană (la Koch, de pildă), apoi la cîțiva reprezentanți ai școlii de la Düsseldorf, la Friedrich, sau la Cézanne. Lăsăm deoparte apariția munților ca fundal vag încă din Renaștere. E drept însă că munții — ca supremă învîrtoșare a pămîntului — aduc în peisaj prea multă materie și închid cu oarecare brutalitate orizonturile. În jurul lor, totul pare a se mineraliza. Lumina însăși devine tăios cristalină. Peisajele cu munți emană o glacialitate pe care cu greu imaginația o

poate depăși și care pentru pictor e o problemă extrem de dificilă. Peisajul *geologizant* este îndeobște foarte pretențios și reușitele lui se numără pe degete: Mantegna, Constable, Corot, Courbet, Cézanne, Andreescu.

Pămîntul, masa organică grea, e categoric vocația absolută a lui Andreescu, *cheia* talentului său. Și aceasta nu pentru că, statistic, el ar fi pictat mai mult pămînt decît alții sau pentru că l-ar fi pictat întotdeauna mai bine. Nu în surprinderea *aspectelor* felurite ale pămîntului se distinge pictorul român, ci în realizarea temeiului său stihial, la care se va fi gîndit poate Carus cînd vorbea de *Erdlebenbildkunst*. Poți reproduce pămîntul — cum fac pictorii de la Barbizon, și nu numai ei — ca pe un simplu leagăn al fertilității, ca pe un soclu peste care se înalță barocul vegetației. Alții, mai puțin sensibili la suculența „pămîntului-mumă", gustă *pitorescul accidentelor* care survin în structura sa: bolovanul, rîpa, tufa rebelă, neregulatul sub toate formele. Există în peisajul flamando-olandez un adevărat cult pentru acest pitoresc al accidentelor. Or, pămîntul lui Andreescu nu e nici primordialmente fertil, nici „accidentat", spectaculos, dispus să surprindă neîncetat privirea. E un pămînt „esențial", fără a deveni prin aceasta, ca la Cézanne, abstract. E pămînt înțeles ca *„materia prima"*, ca sub-strat, ca substanță a lumii. Riguros vorbind, el nici nu e pămînt în sensul obișnuit: e *„pămîntitate"*, lut originar, în care orice formă își poate afla odihna. Întru aceasta, e instructiv de urmărit capacitatea lui Andreescu de a revela „pămîntitatea", lutul, chiar și acolo unde nu pămîntul propriu-zis e obiectul pictat. Colibele din *Margine de sat* (Muzeul de artă din Ploiești) sînt, de pildă, simple întruchipări geologice, pete minerale prinse inextricabil în metabolismul terestru. Există o pămîntitate a siluetelor umane din *Tîrg de Drăgaică*, o pămîntitate a cărnii *Nudului șezînd*, a trunchiurilor de arbori din *Pădure de fagi vara*, în sfîrșit, o pămîntitate a cepelor, a fînului, a frunzelor și a peștilor din naturile moarte; sau, iată, o pămîntitate a cerului. Nu

vrem să spunem că la Andreescu totul pare făcut din pămînt, cum totul la Mantegna pare făcut din piatră. Materia feluritelor obiecte pictate nu *imită* pămîntul, ci îl lasă doar să se simtă, să transpară în adîncul ei, așa cum transpare *firea* în tot ce există. Pămîntul, ca întreg organic, e, de altfel, aproape sinonim cu firea.[124] Iată de ce el poate subzista în orice întruchipare, fără a-i umbri specificitatea: iarba e iarbă, lemnul copacilor e lemn și sclipirea ochilor e sclipire. Doar că în toate se simte destinul secret al lutului, procentul de pămîntitate care intră, irevocabil, în marea rețetă cosmică.

Comunicînd simpatetic cu materialitatea tandră a pămîntului, intuindu-i căldura aproape animală, Andreescu va fi, în chip firesc, atras către cercetarea toamnei tîrzii. Ar fi deplasat să vedem în această împrejurare proba unei opțiuni strict sentimentale, de natură să definească un pictor atît de auster ca pe un intimist de duzină, ca pe un șansonetist minor. E vorba, în realitate, de o opțiune mai adîncă, provocată de intuiția șanselor cognitive sporite pe care toamna le oferă firii contemplative. Toamna e anotimpul în care, asemeni unui plămîn uriaș, pămîntul pare să aducă înlăuntrul său, printr-o enormă inspirație, toate energiile atmosferei circumterestre. Despuiat de excesele vegetale ale verii, oferindu-se nud privirilor, pămîntul pare dispus toamna, mai mult decît oricînd, să-și livreze secretele, să-și dezvăluie metabolismul. E ceea ce intuia o elită de inițiați ai lumii grecești cînd instituia faimoasele ceremonii chtonice (*chthon* = pămînt), derivate din cele, mai cuprinzătoare, ale orfismului. Misterele chtonice erau serbări patronate de „specialiști" în problemele toamnei și ale iernii, adoratori ai zeiței Demetra, cea care face ca forțele subterane să devină, la suprafața pămîntului, viață, după ce vor fi dospit în miezul lui. Chtoniile — serbările chtonice — erau, prin urmare, ceremonii ale marilor ritmuri naturale, întruchipate în substanțialitatea terestră, în egală măsură mormînt și leagăn al lumii vegetale.

Desigur, nu vom cădea în ridicolul unei nemijlocite afilieri a lui Andreescu la șirul — anonim, de altfel — al inițiaților în cultul lui Chthon. Dar ne rezervăm dreptul de a constata afinități de structură între interesul intuitiv al pictorului pentru un anotimp anumit și „specializarea" de tip magic a vechilor inițiați. Înțelepciunea lor le dădea convingerea, între altele, că, după cum vara stă sub semnul impulsurilor solare, toamna tîrzie, mergînd către iarnă, cade astrologic sub regia Lunii. Iar Luna a fost întotdeauna considerată, alături de Saturn, simbolul melancoliei creatoare, atît de caracteristică lui Andreescu însuși.

Asistăm, prin asemenea considerații, la treptata alunecare a discursului andreescian de la consemnarea consistențelor lumii la comentariul virtualităților, al „ascunsurilor" ei. Reflectînd asupra pămîntității, pictorul ar fi putut-o percepe ca pe o limită, și nu ca pe o lege a spiritului și ar fi eșuat astfel în bisericoase *lamento*-uri în jurul „pămîntescului". Andreescu nu este însă un moralist. Îngîndurarea lui nu e nici sentențioasă, nici tristă. Pămîntul ca pămîntitate n-are opacitatea unui obstacol, ci transparența unui mister. Or, tocmai intuirea pămîntului ca mister, ca „fire" în toate lucrătoare face din Andreescu un peisagist în sens major, și nu un boem vînător de picanterii grădinărești, cum sînt atîția dintre confrații lui — chiar cu renume. Peisagistul adevărat știe mai bine decît oricine că dinaintea naturii nu trebuie să stai ca un pețitor dinaintea farmecelor unei nubile, ci ca Oedip dinaintea Sfinxului: o vezi bine numai dacă adulmeci în ea o taină. Iar taina poate avea multe chipuri, dar în mod sigur nu pe acela al pitorescului.

III

ESTETICA PITORESCULUI

1. Grădinile și spațiul „metafizic"

Dacă am fi înțeles vreodată cu adevărat natura, n-am fi avut nevoie să inventăm grădinile. Ele sînt în același timp prea sărace și prea bogate pentru a mijloci intuiția naturii „naturale". Prea sărace, căci, chiar și în variantele lor englezești, ele aduc în peisaj seceta clarității și a premeditării. E prea multă „intenție" în orice grădină și, mai ales, o intenție prea omenească. Prea bogate, de asemenea, căci ele vor să oblige natura la o „concentrare", la o expresivitate, asemănătoare cu aceea a măștii față de un chip real. Orice grădină, chiar și cea mai *firească*, e o afectare și, de fapt, o grimasă. Absolutul naturii e constrîns să devină rezonabil, iar ordinea ei — o poantă galantă.

Grădinile nu știu, între altele, să fie în sens superior monotone. Ele nu au, de aceea, niciodată șansa de a sugera *primordialitatea* naturii, grandoarea ei originară. Căci e o greșeală să ne închipuim natura ca pe o decorativă juxtapunere de priveliști variate. Ceea ce e esențial în ea se exprimă mai curînd în mase largi, de o simplitate care nu știe să facă nici o concesie grațiosului. Natura — am mai spus-o — e un uriaș corp de latențe, o densă *materia prima*. Pentru a te apropia de adevărul ei, trebuie să o contempli din unghi macroscopic[1], așezînd între tine și ea nu categoriile realului, ci distanța posibilului. Înțelegi mai bine natura traversînd un deșert sau o stepă, urcînd un munte sau înotînd în mare, decît meditînd pe aleile unui parc. O stea peste un pustiu (ca în desenul lui

Saint-Exupéry), un fulger săgetînd valurile, un duh plutind peste ape, iată imagini arhetipale ale naturii pe care microscopia răsadului de flori, a artezienelor şi a tufei rotunjite n-are cum să le înţeleagă.

Din perspectiva acestor imagini arhetipale, diferenţa dintre grădina franceză şi cea engleză apare neînsemnată. Cea dintîi „amenajează" natura, cealaltă o imită. De reprodus însă nu ştie să o reproducă nici una. Natura nu este nici ordine, nici dezordine; nici clasică, nici romantică. În abundenta ei Totalitate, ea se revarsă dincolo de orice clasificare. Spre a fi ordonată, ar trebui să fie finită. Spre a fi dezordonată, ar trebui să fie lipsită de finalitate. Şi într-un caz, şi într-altul ea ar rămîne, oricum, în limitele spaţiului *de agrement*, ratîndu-şi destinul de spaţiu *metafizic*.

Înţelegem prin „spaţiu metafizic" o întindere golită de orice anecdotică, asupra căreia poate cădea, ca o fatalitate, perpendiculara unei idei. Spaţiul metafizic se naşte acolo unde spaţialitatea se lasă depăşită. Şi tocmai pentru ca, în cuprinsul lui, să se poată actualiza spiritul, spaţiul metafizic trebuie să fie rarefiat, inactual aproape, deschis în toate zările, fără a deveni totuşi abstract. Spaţiul metafizic e un „strict necesar" al ideii, dar un strict necesar *concret*. De aceea, natura este, într-un anumit sens, întruchiparea lui ideală. O pajişte verde peste care se aude suflarea vîntului ni se pare a fi spaţiul metafizic optimal. Ea e prezentă, dar neconstrîngătoare. Ea dă gîndului o coordonată, *una singură însă*, lăsîndu-i, dincolo de ea, toate libertăţile. Suflarea de vînt care o străbate e, şi ea, o concretitudine acorporală, capabilă să invoce metabolismul însuşi al reflexiei. Natura, aşadar, are sens cîtă vreme nu cade în agrement şi scenografie, cîtă vreme refuză moravurile salonarde ale grădinii. Natura îşi realizează adevărata condiţie ca ambianţă primordială a spiritului, ca spaţiu metafizic.

Ajunşi aici, trebuie să spunem neîntîrziat că modalitatea cea mai potrivită de a te raporta la spaţiul metafi-

zic nu este — cum am fi îndemnați să credem — discursul speculativ. Spațiul metafizic nu trebuie comentat, analizat, interpretat, *cunoscut*. El trebuie mai curînd „realizat", trăit, integrat economiei noastre existențiale, prin procedee străine de orice discursivitate. În peisaj nu trebuie nici să te plimbi, nici să raționezi. Trebuie să te dizolvi: să obții *impersonalul*, fără a cădea, prin aceasta, în inconștiență, să obții impersonalul ca pe suprema expresie a personalității. Este ceea ce încercau să experimenteze în natură înțelepții Chinei vechi. Ei aveau convigerea că, pentru a înțelege un peisaj — în calitatea lui de spațiu metafizic —, trebuie să ți se întîmple, în întinderea lui, ceva de ordinul unei radicale transfigurări. Într-un text din secolul al XI-lea, atribuit lui Kuo Hsi, găsim — spre lămurire — pasajul următor: „...există peisaje prin care poți călători, peisaje pe care le poți privi îndelung, altele prin care poți vagabonda și altele, în sfîrșit, în care poți locui."[2] Ei bine, „a realiza" un peisaj nu înseamnă altceva decît a-l putea locui pînă în clipa în care te vei simți locuit de el. A locui un peisaj, *a trăi cu el*, a sta în el așa cum stai în sinele tău cel mai adînc (identic cu Sinele universal) — iată șansa pe care încearcă să o ofere grădina extrem-orientală. În Europa însă, ne-am deprins să nu putem locui un spațiu decît transformîndu-l fără încetare, după criterii care îi sînt exterioare. Din enumerarea lui Kuo Hsi, noi nu ne putem revendica decît peisajele „prin care poți călători sau vagabonda" și, în cel mai bun caz, pe acelea „pe care le poți privi îndelung". Dar numai estetica grădinii sino-japoneze era o adevărată estetică a *staticii* meditative (distinctă, o subliniem iarăși, de speculativitate). Estetica grădinii europene e o estetică a plimbării...

Ne vom ocupa cu alt prilej de rostul *simbolic*[3] pe care grădina de tip extrem-oriental îl opune rostului strict *decorativ* al grădinilor noastre. Ne mărginim aici să atragem atenția asupra raportului istoric dintre ele și, simultan,

asupra disjuncției de principiu pe care ele o ilustrează. Sinofilia veacului al XVIII-lea englez, veacul grădinilor „pitorești", e bine cunoscută. În jurul lui 1780, G. L. le Rouge publica două volume de gravuri intitulate: *Détails de nouveaux jardins à la mode: jardins anglais-chinois*, din care rezulta că parcul britanic nu e decît copia celui oriental. Împotriva unor astfel de insinuări, englezii protestaseră, în repetate rînduri: „...n-am copiat nimic de la chinezi, n-am avut drept model decît natura" — stabilea, de pildă, cu orgoliu, Thomas Gray.[4] Este totuși un fapt că unul dintre marii grădinari ai epocii, William Chambers, vizitase, în 1749, China de două sau trei ori, ca angajat al companiei suedeze *East India*. În 1772, el avea să publice o *Dissertation on Oriental Gardening*, cu însemnat ecou printre contemporani. Dar cu aproape o sută de ani înaintea lui Chambers, William Temple, în *Upon the Gardens of Epicurus*, folosea termenul *shraradge* sau *sharawadji*, cu sensul de „disimetrie", „neregularitate" chinezească. Termenul pare să fie de origine japoneză.[5] Scrierile prelatului du Halde, trecerea prin Londra a lui Matteo Ripa, cu relatările sale despre grădinile imperiale ale Palatului de Vară de la Jehol, se înscriu, de asemenea, într-o suită de împrejurări culturale care fac din Orient o prezență eficace în Europa settecentistă.[6] În acest context, rolul Angliei nu e de neglijat: Owen Cambridge putea afirma, într-un articol din 1756, că, „indiferent ce se va fi spus pînă acum, adevărat sau fals, despre grădinile chinezești, este neîndoielnic că noi (englezii, *n.n.* — *A.P.*) sîntem primii dintre europeni care le-am dat de gust".[7] Și totuși, nimic mai diferit, în spirit, decît grădina chinezească și cea a secolului al XVIII-lea englez. Grădina chinezească e la antipodul oricărei estetici a pitorescului. Ea refuză superficialitatea amuzamentului profan, strict optic, în care eșuează artificiul grădinăresc al europenilor. E grădină rituală, parabolă laconică a cosmosului, constituită în jurul polarității simbolice a contrariilor: *Yin* și *Yang*, feminin–masculin, apă–stîncă (*Shan–Shui*). Efectul scontat de

grădinarul oriental e o emoție (*fuzei*), din categoria revelației, a iluminării. De la intuirea și asimilarea „geniului locului" (*tayori*), se tinde către *satori*, către experimentarea nemijlocită și indicibilă a smulgerii de sub sceptrul „condiționărilor" curente. Grădina chinezească e un soi de „rampă de lansare" a spiritului către universal, e ambianța minimală, recuzita cea mai adecuată a unei manevre cognitive. Ea e gîndită ca un loc care să întrețină *disponibilitatea* față de absolut a celui care o parcurge și, de la o vreme, să provoace manifestarea fulgurantă a absolutului însuși. Grădina chinezească e spațiul în care aștepți detașarea de spațialitate. Ea și-a îndeplinit funcția în clipa în care ai încetat să o mai percepi. Asemenea oricărui ceremonial, ea e o cale, o punte, și nu un dat autonom, valorificabil în sine. Grădina chinezească este, prin urmare, „spațiu metafizic". Cea europeană rămîne mereu un simplu spectacol, care nu conduce spre nimic dincolo de propria sa regie. Experiența caracteristică pe care parcul european ne-o oferă e aceea a contemplării *din afară* a unei succesiuni de „vederi" atent compuse (ceea ce, în estetica chinezească, echivalează cu cea mai de jos specie a peisajului[8]) și nicidecum experiența unei nude împrieteniri cu elementele. Căci, trebuie să o spunem, nereușind a fi ambianța potrivită a unei revelații trans-naturale, grădina de tip european nu are acces nici la înțelegerea — mai modestă — a naturii propriu-zise. Natura nu poate fi înțeleasă din propria ei perspectivă. Trebuie să faci un lung ocol ca să îi vezi chipul adevărat. Trebuie să înțelegi, mai întîi, ca acel vechi maestru Zen, că apele nu sînt ape și că munții nu sînt munți dacă vrei să afli ce sînt apele și munții, dacă vrei să sfîrșești prin a regăsi munții ca munți și apele ca ape.[9] Grădina europeană, în eforturile ei baroce de a „inventa" natură, de a produce specii noi, dimensiuni noi, ritmuri vegetale noi, ajunge la o monstruoasă sacrificare a naturalului însuși. Într-un substanțial articol intitulat „Floarea sălbatică și planta de cultură", Rudolf Borchardt face un dramatic portret al

acestei situații: „paradisurile artificiale" ale grădinăritului modern nu sînt o îmbogățire a cosmosului vegetal. Ca și zoologia fantastică a lui Borges, botanica de seră e infinit mai săracă în fantezie decît flora reală. Ea nu potențează ceea ce e deja conținut în plantă, ci o „sistematizează" genetic, după un program care nu îi aparține. „Ordinea grădinii — spune Borchardt —, ca principiu tipic uman, ca principiu moral deci, va tinde întotdeauna să devină o ordine geometrică, antinaturală, îndepărtînd de la sine floarea cînd ea nu i se supune, cînd ea nu se umanizează. Grădina e împotriva naturii: ea detestă și combate planta sălbatică..."[10]

Natura pitorească a grădinii europene e, așadar, o divagație față de natură. În perimetrul ei își află cu ușurință locul orice altă divagație: divagația serbărilor galante, de pildă, și aceea, mai vulgară încă, a picnicurilor...

2. Plimbări și picnicuri

Mișcarea care se înscrie spontan în spațiul metafizic e mișcarea pe verticală. În spațiul minor al grădinii europene, nu se poate înscrie decît coregrafia minoră a plimbării: o destinsă alunecare pe trasee dinainte hotărîte, o rătăcire mimată, care se justifică fie prin argumentul meschin al igienei trupești, fie prin acela, lamentabil, al plictiselii, fie, în sfîrșit, prin acela, exasperant, al conversației mondene. Dialogul adevărat dispune de o mobilitate care se poate dispensa de agitația exterioară. De vorbă, în sens înalt, *stai*. Plimbarea nu se pretează decît la monolog — în cel mai bun caz — sau la papotaj. Avem aproape impulsul de a ne întreba dacă ceea ce e greu digerabil în aristotelism nu e tocmai peripatetismul latent al întregii sale construcții. Sistemul aristotelic — și orice filozofie insistent sistematică — are ceva din insuficiența unei grădini franceze, iar modul lui de desfășurare ceva din proza unei plimbări. Nimic nu rămîne nediscutat: lip-

sesc însă, în chip acut, tăcerile, pajiștile neparcelate și momentele de siderată oprire în loc, prielnice deplasărilor ascendente. Cît despre parcurile englezești ale veacului al XVIII-lea, ele oferă, e drept, uneori, mai multe surprize, dar surprize de gen intimist, rapid epuizabile prin două-trei interjecții. Caracteristică, în acest sens, este acea „invenție" grădinărească numită *ha-ha*, pe care Jean Mayoux o descrie cu lesne explicabilă ironie: „e revoluționară, genială și foarte simplă: acele înalte garduri vii, acele palisade, acele păduri care altădată izolau parcul în mijlocul unei proprietăți, toate acestea dispar înlocuite de un șanț cu palisada în mijloc și, prin urmare, ascunsă de șanțul însuși în care se află. Parcul nu mai are, așadar, limite. Cucoanele sosesc la capătul aleilor, văd șanțul și exclamă: ha-ha!, uimite să-și vadă pașii opriți, în vreme ce privirile pot rătăci liber pînă la cel mai îndepărtat orizont."[11] Artificiile de acest fel erau neîndoielnic menite să asigure platitudinii inevitabile a plimbării o minimală aură de „aventuros", un cît de străveziu conținut.

Se pare că plimbarea este o deprindere tipic europeană. Pentru persani și pentru asiatici în general, ea are mai curînd o formă de zănatică încăpățînare: a face, de bunăvoie, turul aleilor, cum fac europenii, li se părea nebunesc. Pe bună dreptate, ei nu conteneau să se întrebe ce sens are să pornești spre capătul unei alei de vreme ce, o dată ajuns acolo, nu vrei decît să te întorci. Nepricepînd sensul unei călătorii întreprinse din pură curiozitate, orientalii erau înclinați să ia orice drumeț care nu făcea negustorie, sau o meserie oarecare, drept spion.[12] Europeanul este, într-adevăr, o ființă curioasă pînă la indiscreție. Iar plimbarea este, în definitiv, ca și o anumită pictură de peisaj, o indiscreție față de natură, o necugetată violentare a fiziologiei ei.

Plimbările nu știu decît rareori să fie umile. Ele sînt ori prea frivole, ori prea solemne. În cazul întîi, natura e percepută ca ascunzătoare ideală pentru mici taine de bal mascat, în cazul al doilea, drept ambianța privilegiată

a singurătății. *Singurătatea în natură* e simptomul cel mai sigur al unui anumit blocaj interior față de adevărul ei. Natura e de căutat ca *antidot* al singurătății. A pătrunde în necuprinderea ei înseamnă a ieși din izolare, a adera la ființa *comunitară* a universului. Or, plimbărețul solitar are aerul de a parcurge natura ca pe o gravă stare de *absență*, ca pe o absență devenită corp. Gîndind și simțind antropomorfic, el nu e în stare să înregistreze valoarea de limbaj a tăcerii vegetale, organicitatea nuanțatei stabilități a naturii, *pathos*-ul absolut al *prezenței* ei. În cel mai bun caz, natura e pentru el *martor* impasibil sau metaforă a propriilor frămîntări. „Rătăcesc — scria odată Petrarca — liber și singur printre munți, păduri și rîuri..." Liber și singur? Dar cum poate fi cineva singur, dacă este liber cu adevărat?

Solemnitatea plimbării transformă, de la un timp, natura în eveniment. Ea nu mai este o realitate ubicuu actuală, ci un „fragment" al realului, de care te apropii *ocazional*, în clipele de răgaz ale zilei. Plimbarea devine o *festivitate*, cu ore relativ fixe. Ea se contaminează de ceremonialul ipocrit al „vizitei", devine un gest social, o conveniență.

a. NATURA DUMINICALĂ

Reabilitarea renascentistă a *polis*-ului antic a avut, între altele, drept efect așezarea naturii pe o treaptă secundară în ierarhiile omului modern. Viața, în ceea ce ea are esențial și valoros, se petrece în limitele cetății.[13] În cetate își realizează omul umanitatea, în ea se manifestă destinul său civilizator. Cetatea polarizează și exaltă toate calitățile în care omul modern crede: ea e „importantul", „seriosul", „utilul". Restul, și în primul rînd natura, nu are sens decît ca divertisment, ca prilej de relaxare temporară, de repaos întremător. Spiritul întreprinzător al „cetățeanului" modern nu mai recunoaște în natură grandoarea cosmogonică a primelor zile ale Facerii. Ea

e doar decorul zilei a şaptea. Natura ca *decorum*[14], ca acompaniament discret al odihnei săptămînale, iată tema unei întregi categorii a peisajului european: un peisaj din speţa acelor *divertimenti agresti* de care vorbea încă Alberti şi care, ca funcţie, evocă piesele de *Tafelmusik* ale Renaşterii.[15] De aici şi pînă la înţelegerea *naturii ca sufragerie* nu mai e decît un pas. Orăşanul transferă în exterioritatea naturii moravurile interiorului burghez: o caută pentru a mînca în ea, pentru a dormi în ea, pentru a flirta în ea. O simţise deja Diderot, cînd comenta, în legătură cu Salonul din 1767, amuzamentele campestre ale contemporanilor săi: *„...ils semblaient ne s'être faits habitants des champs que pour se livrer plus sûrement et plus continument aux ennuis de la ville"*.* Naturii-sufragerie i se alătură, neîntîrziat, *natura-salon* şi *natura-budoar*. Se iese „la iarbă-verde", se organizează jocuri şi picnicuri, pe scurt, se iese înspre o îngustare citadină a peisajului: natura e o replică lărgită a acelor *maisons de plaisance* şi *bagatelles* care abundă în secolul al XVIII-lea. *„La nature* — observau fraţii Goncourt privind pînzele lui Boucher — *c'est un joli tapage"*"*.[16]

Pe măsură însă ce instinctul social al europeanului de după Renaştere se află contrariat de inevitabile eşecuri, ambianţa care, pînă nu demult, era fundalul agreabil al agitaţiei zilnice, se transformă într-un teritoriu al dezabuzării, dacă nu al revoltei împotriva societăţii. După ce neglijase natura ca pe o „dulce inutilitate", după ce o tratase ca pe o jucărie oarecare, europeanul o redescoperă ca pe o parabolă a propriei lui inocenţe. „Viaţa la ţară" devine un mit. Se vorbeşte de „bunul sălbatic" şi de „întoarcerea la natură". Libertinajul „serbărilor galante" devine preludiul unui devastator *pathos* libertar.[17] Dar vechea frecventare „duminicală" a naturii îşi va lăsa mar-

---

* „...păreau a umple pajiştile numai pentru a se abandona mai deplin şi mai continuu plictiselilor oraşului".

** Natura — e o drăgălaşă zarvă.

ca asupra spiritului modern pînă în zilele noastre. Preluată — cîtăva vreme — în retorica Revoluției Franceze, „muma-natură" își recuperează, o dată cu Restaurația, atributele cu care se deprinsese în Vechiul Regim. Ea rămîne o soluție gregară, de sfîrșit de săptămînă, pentru crescînda plictiseală din orașe. *Week-end*-ul capătă ritmicitatea anostă și vag grandilocventă a predicii de duminică sau a vizitelor de curtoazie datorate cîte unei mătuși singuratice. Restaurația e însă și mai departe de natură decît Vechiul Regim. În Vechiul Regim, plictiseala era dublată de conștiința plictiselii; era, cu alte cuvinte, trăită ca angoasă, ca o confruntare macerantă între un preaplin aparent și un extrem vid lăuntric.[18] Cu Restaurația, își face loc în lumea modernă plictiseala care se ignoră pe sine sau se ia, de-a dreptul, drept amuzament. Omul modern nu vrea și nu poate să creadă că se plictisește. El se distrează „sistematic", „cu regularitate" și, în exercițiul lucidității sale, nu mai știe să se dizolve în petrecerea sa, cum o făceau încă melancolicii îndrăgostiți ai lui Watteau, pe cînd își pierdeau cu grație sufletul, glumind prin boschete... Jocul măștilor într-o grădină era aproape tragic. Picnicul e pitoresc: în jurul lui, natura își descoperă „rosturi" noi: naturii-sufragerie i se substituie, de pildă, în vremurile din urmă, *natura-rezervație* (un soi de „cameră de curiozități"), *natura-muzeu* (muzeul e și el o instituție duminicală) și, în sfîrșit, *natura-stadion*, teren improvizat sau amenajat anume pentru „cultura fizică".

„Duminicalismul" de care vorbim pune în discuție întreaga concepție despre natură a omului modern. Ea se exprimă în eroarea specifică de a stabili cu mediul înconjurător relații *intermitente*. Natura e gîndită ca un dat separat de om, închis în sine, la care omul se poate raporta „din cînd în cînd". Or, nu periodicitatea, ci „continuitatea" e în primul rînd necesară pentru restaurarea contactului nostru cu natura. Și nu continuitatea exterioară, nu neapărat traiul *fizic* în natură e ceea ce importă. O asemenea soluție ar fi de o ridicolă superficialitate și, prac-

tic, imposibilă. Ceea ce ni se cere e să ne reintegrăm naturii pornind dinlăuntru spre în afară. Natura trebuie regîndită înainte de a fi readoptată. Regîndită, tenace regîndită, ea ni se dezvăluie ca o realitate mai puțin solemnă decît o socotim; mai puțin solemnă și, paradoxal vorbind, mai puțin „obiectivă". Ea ține poate de ordinea „stilului" mai mult decît de ordinea lumii exterioare. De aceea, a trăi în natură trebuie, probabil, să debuteze cu *a trăi în problema naturii*, într-o încordată întrebare către ea. Natura întîlnită duminical poate fi, în imediatul ei, infinit mai abstractă decît natura luată zilnic ca obiect de reflexie dindărătul unei ferestre. Natura trebuie „reanimată" în noi înșine, înainte de a fi „vizitată" în întruchipările ei obiective. Se știe că cei care au trăit în copilărie — fie și cîteva vacanțe — la țară rămîn toată viața, indiferent de locul în care și-o petrec, cu o puternică impresie asupra caldei organicități a naturii. O anumită aromă, un anumit sunet, un petec de pajiște sînt suficiente pentru a reînvia asociativ — asemenea *madeleine*-lor lui Proust — cele mai nuanțate experiențe ale unei copilării impregnate de ruralitate. Amplificat filogenetic, faptul acesta e cît se poate de încurajator: ca specie, avem cu toții o copilărie petrecută „la țară". Și dacă știm că, intuită plenar, nemijlocit și la timpul potrivit, natura nu poate dispărea niciodată din alcătuirea noastră intimă, atunci putem fi siguri că există, în fiecare dintre noi, materia necesară ca să ne-o reamintim. Trebuie doar să ne orientăm cum trebuie spiritul: *să fim atenți* la cel mai mic amănunt care ar putea reactiva în noi vreo somnolentă experiență originară; să căutăm natura nu în spațiul exterior, ci *în timpul nostru lăuntric*; și fiecare privire îndreptată spre ea să aibă tensiunea penetrantă a așteptării unui miracol, laolaltă cu bucuria premonitivă a împlinirii lui. Natura se refuză, pe bună dreptate, amatorului de serbări duminicale. Intuiția ei nu poate sta decît la capătul efortului zilnic și nespectaculos de a o recupera ca pe o amintire personală, ca pe o străveche vacanță a bătrîneții noastre premature.

Pentru aristocraţia secolului al XVIII-lea, fiecare zi a săptămînii era o duminică. Ea trăia natura sub specia serbării, dar a unei serbări practicate cotidian. Impresionismul e şi el „duminical"; dar într-o epocă în care duminica s-a banalizat: e o zi a săptămînii ca oricare alta, doar că mai leneşă. În termenii lui Joseph Gramm, am spune că peisajul rococo era un *Alltagslandschaft* („peisaj de toate zilele") scăldat într-o atmosferă de sărbătoare (*Festtagsstimmung*), în timp ce peisajul impresionist e *Festtagslandschaft* („peisaj duminical") marcat de *Werktagsstimmung* („dispoziţie de zi lucrătoare").[19] S-a accentuat îndeajuns asupra rolului pe care impresionismul l-a avut în consacrarea picturii de *plein-air*. Dar nu s-a observat reversul acestei situaţii: pornind, poate, de la un interes real şi puternic pentru imediatul naturii, impresioniştii au schimbat-o, pînă la urmă, într-un *atelier*. Natura e *locul lor de muncă*. Ea părea a fi monopolizat întreaga atenţie a artiştilor, cînd, de fapt, nu devenise decît ambianţa şi unealta unor experienţe fără directă legătură cu ea. Diferenţa dintre *Naturerlebnis* („trăire a naturii") şi *Naturwissenschaften* („ştiinţe ale naturii"), dintre artistul-creator (*Schöpfer*) şi artistul-lucrător (*Arbeiter*) i se părea şi lui Spengler caracteristică momentului impresionist.[20] Încît există oarecari îndreptăţiri pentru o opinie ca aceea a lui Fritz Novotny, potrivit căreia peisajul ar fi mai curînd consecinţa decît punctul de pornire al problematicii impresioniste.[21] Nu spunea oare Monet unui elev al său că „ar fi dorit să se nască orb şi să-şi fi recîştigat brusc vederea, astfel încît să fi început să picteze fără a şti ce reprezintă obiectele pe care le avea în faţa ochilor?[22] Senzaţia, „impresia" primau, aşadar, asupra suportului lor. În definitiv, *aceleaşi* senzaţii pot fi stîrnite de obiecte radical *diferite*. Degas nu făcea decît să ducă gîndul lui Monet pînă la ultimele sale consecinţe cînd declara că, pentru a picta un nor, îi era de-ajuns să privească, în bătaia luminii, o

batistă mototolită.[23] Kenneth Clark găsește antecedente ale unei asemenea „rețete" la Gainsborough, la Poussin și la Cennino Cennini. Dar aceștia procedau de obicei prin imitarea unor *părți* de natură, avînd în vedere *întregul* ei: cîteva flori pentru a picta grădina, cîteva pietre pentru a picta munții etc. Degas ilustrează însă o cu totul altă atitudine față de ceea ce vede: el nu ia partea drept întreg, ci ia *ceva drept altceva*. La limită, cel care, contemplînd două obiecte pronunțat diferite (nor și batistă), nu percepe decît analogiile formale dintre ele — înțelege lumea ca pe o sumă de senzații fără semnificație, ca pe un inventar de forme dincolo de care poate fi orice. E drept, Degas are un profil aparte în grupul impresioniștilor. Iubirea sa aristocratică pentru tot ce era *convenție* creatoare, strunire a „impresiei" în favoarea limbajului îl făcea să guste mai puțin febra ierbivoră a confraților săi. „Să nu-mi vorbiți mie de indivizii ăștia care umplu cîmpiile cu șevaletele lor!"[24] Cu toate acestea, Degas rămîne solidar impresionismului, prin tocmai efortul său de a găsi cel mai adecvat echivalent plastic al unor stimuli senzoriali despre care nu vrea să știe decît atît: că există.

Sub ochii pictorului impresionist, natura capătă o omogenitate mai curînd derutantă. E o omogenitate născută prin insistenta democratizare a senzației specifică epocii. Natura e înregistrată ca o sumă de *accidente* optice; ca o aglomerare de *fenomene*, fără alt mister decît acela al propriei lor apariții. Spațiul e violent „fizicalizat": e un „fapt" mecanic care incită la experimentare mai mult decît la contemplație. E spațiu văzut, nu privit — spune Spengler. El iradiază, în cel mai bun caz, o atmosferă (*eine Stimmung*), dar e lipsit de „destin".[25] Cît despre atmosferă, ea e aceea a citadinismului nonșalant, extravertit, sentimental și superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul grob al succesului social și afișînd teorii „idealiste" de mîna a doua. Impresionismul e o dogmatică a așa-ziselor „plăceri simple", socotite, printr-o abuzivă generalizare, „etern-uma-

ne". El este — confirmă Kenneth Clark — „expresia desăvîrșită a unui umanism democratic, a acelui trai bun care, pînă în vremea din urmă, era considerat ca fiind accesibil tuturor. Este o credință ale cărei ultime manifestări au fost, poate, tablourile lui Bonnard și primele filme ale lui René Clair."[26]

Tara fundamentală a mentalității care își află expresia în peisagistica impresionistă e disproporția dintre seducția lumii exterioare și cultivarea interiorității. Impresionismul e splendoarea unei civilizații pentru care nimic nu pare mai adînc decît retina.[27] „Omogenitatea" mai sus pomenită a naturii impresioniste, relativa ei impersonalitate atestă tocmai cultul, mărturisit de altfel, pentru exactitatea retiniană, neprelucrată de nici o inserție a lăuntricului. Și, oricîte distincții am face, prin efort analitic, între paleta lui Monet (din peisajele engleze) și aceea a lui Pissaro (din ultima perioadă), între violetul roșcat al unora dintre pînzele de maturitate ale lui Monet și verdele smarald al „nuferilor" săi de bătrînețe, între Sisley și Manet, între Renoir și Degas sau între impresionismul italian și cel al școlii olandeze (Israëls, Mauve etc.)[28], sentimentul nostru global, ușor verificabil în orice galerie de pictură impresionistă (la *Jeu de Paume*, de pildă), este al unei mereu egale cu sine jovialități, al unei surîzătoare toropeli estivale dinaintea unei naturi trăite epidermic. Toți pictorii impresioniști par să fredoneze, cu mici variațiuni, aceeași melodie. Arta lor, revoluționară sub raportul contribuției ei la istoria limbajului plastic[29], categoric agreabilă sub raport estetic, devine totuși, prin acumulare, soporifică, asemenea zumzetului neostenit al insectelor deasupra unei pajiști fierbinți, în cîte o după-amiază de vară... Dincolo de performanța grupului, nici o trezitoare performanță individuală nu se distinge. Zola nu era foarte departe de adevăr cînd, în 1880, privind retrospectiv către întreaga mișcare impresionistă, scria: „...nenorocirea cea mai mare este că nici unul dintre artiștii acestui grup n-a realizat cu toată forța și în mod

categoric formula cea nouă pe care o aduc cu toții, risipită în operele lor. Formula este prezentă, divizată însă la infinit; dar nicăieri, la nici unul dintre ei, nu este aplicată de mîna unui maestru."[30]

Neglijîndu-și — în fața naturii — personalitatea, impresioniștii păcătuiesc pe aceeași linie cu cei care nu vedeau în natură decît oglinda propriilor lor afecte. Pe aceeași linie, dar în sens invers. Natura e tot atît de puțin exterioritate impersonală pe cît de puțin este o exaltare a purei subiectivități. Drumul spre ea începe tocmai cu suspendarea oricărei diferențe între „înăuntru" și „afară". „Înăuntru" și „afară" nu sînt decît cei doi timpi ai unei singure mișcări respiratorii. Or, în vreme ce degustătorul sentimental al naturii seamănă cu cineva care ar expira în permanență, impresionistul are aerul de a nu face decît să inspire: oxigenului care îl asaltează, el nu vrea să-i opună decît vidul unui recipient antiseptic. Că, omenește vorbind, o asemenea ambiție e nerealizabilă s-a demonstrat. „Ochiul pur" al impresioniștilor nu poate fi chiar atît de pur. Dar, în efortul său de a rămîne pur, „obiectiv", el reușește să fie, în cele din urmă, miop: el reduce *timpul* la *instantaneitate*, *cunoașterea* la *vizualitate*, *metafizica luminii* la o *scenografie a sclipirilor*. Toate la un loc fac din natură un simplu sinonim al *imanenței*.

Reducerea timpului la instantaneitate e un aspect al confuziei — deja incriminate[31] — dintre devenire și accidentalitate. Ne-ar fi fost ușor să dezvoltăm această temă recurgînd la teoria *duratei*, schițată de Bergson în *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Pentru Bergson, clipa e o abstracțiune: nu există timp discontinuu. Prin urmare, a căuta să surprinzi — în felul impresioniștilor — momente fulgurante ale mișcării, *instantanee* ale ei, e a fugi după himere: nu „captezi" mișcarea, ci o anulezi pur și simplu. Cu atît mai puțin captezi — într-un instantaneu — natura. Nimic nu se petrece în perimetrul ei „dintr-o dată", dacă ceva exterior, *străin* firii ei, nu intervine. A fixa pe pînză o oră anumită din biografia natu-

rii înseamnă doar a imortaliza un episod din ciclul funcțional al aparaturii *tale* nervoase. Natura nu se revelează pe sine în „instantanee". Instantanee nu poate fi decît experiența *optică* a naturii. Impresionistul apare, așadar, drept un personaj îndrăgostit de propriile sale senzații, mai mult decît de spectacolul care le provoacă.

Dar împotriva criticii bergsoniene a „clipei" ar putea fi invocată demonstrația lui Gaston Bachelard din *L'intuition de l'instant*[32]: timpul real nu poate fi trăit ca durată ci, dimpotrivă, numai în actualitatea clipei: nu există început fără clipă, nu există noutate, nu există creație. Clipa e substanța primordială a oricărei *spontaneități*. Ne putem însă întreba dacă „instantaneul" impresionist e asimilabil definiției clipei din lucrarea lui Bachelard. Căci pentru Bachelard nu există, de fapt, clipa, în sens generic. Prin definiție, clipa sa e concretă, vie, irepetabilă. De clipe *mereu noi* e vorba, nu de instantaneul mecanic sau de clipa abstractă a filozofării. Instantaneul impresionist n-ar fi produs niciodată stereotipiile la care am făcut aluzie vorbind despre impersonalitatea relativă a peisagisticii sale, dacă ar fi înțeles clipa — ca Bachelard — drept funciarmente irepetabilă. Impresionismul vrea să surprindă instabilitatea luminii, discontinuitatea propagării ei în timp și spațiu, dar nu obține decît *monotonia* acelei instabilități, și nu imprevizibilul ei. Avem parcă de-a face mereu cu aceeași clipă sau, în orice caz, cu un foarte sumar evantai de clipe. Avem de-a face, în fond, cu *un singur aspect al instabilității*: aspectul ei optic.

Accentul, uneori exclusivist, pus pe vizibil nu e, de altfel, o caracteristică a impresionismului, ci una a întregului veac al XIX-lea.[33] Ilustrativă, în această privință, este stupoarea lui Courbet față de cei care se încumetă să picteze îngeri, deși nu i-au văzut. Privitor la impresionism, sîntem tentați să răsturnăm cuvîntul acesta al lui Courbert: cum se poate încumeta cineva să picteze natura, dacă n-a făcut *decît* să o vadă? Natura nu e *doar* vizualitate. Mai mult decît atît: nici vizualitatea nu e *doar* vizualita-

te: o știa Alhazen încă din secolul al X-lea și, prin el, o știa și Occidentul latin din secolul al XIII-lea. „Nimic din ceea ce se vede, în afară de lumină și culoare, nu se percepe numai prin simțul văzului" — spunea Witelo.[34] Vederea (*visio*) nu constă în simpla percepere (*aspectus simplex*). Ea se intensifică în scrutare (*intuitio*), presupunînd o anumită capacitate discriminativă (*vis indicativa vel distinctiva*), precum și existența unui anumit fond aperceptiv. Scrutarea (*intuitio*) se combină cu memoria (*cum scientia praecedente*): ea e la antipodul privirii fugare, care se mulțumește cu aparențele clipei: e *intuitio diligens*: percepție îmbinată cu atenția și cu efortul rațional.[35] Totul pare a concura întru susținerea *trans-vizibilității vizibilului*. Or, la această trans-vizibilitate, ideologia impresionistă nu accede, datorită exceselor ei imanentiste. Sedusă de „aici" și „acum", pictura impresionistă percepe natura ca pe o simplă *prezență*, ca pe un impasibil emițător de stimuli vizuali. E ratat astfel „posibilul" naturii, „inactualul" ei, dimensiunea ei prospectivă și încărcătura ei retrospectivă. Natura nu își etalează semnificația în prezentul ei nud. „Prezentul" ei nici nu e decît prezentul unei semințe. Dacă nu vezi în el, ca într-o sămînță, condensarea unui anumit trecut biologic și latența unui anumit „program" viitor, „prezentul" acesta e o aglomerare oarecare de forme oarbe. În fiecare gest al ei, adevărata natură își contestă, de altfel, chipul prezent, întruchiparea imediată. Ea e, prin definiție, *starea de treaptă*: e imaginație în act. A contempla natura macroscopic — cum propuneam în primul capitol al lucrării noastre — nu însemna doar a o privi „cu ochiul liber" și cu deschidere spre „monumentalul" din ea: însemna a regla astfel unghiul contemplării tale, încît în ea să încapă tot ce nu e „prezent" în priveliștea contemplată, sau, mai exact, tot ce nu e cu *evidență* prezent. Impresionismul e, în prea mare măsură, *sclav al evidențelor*. Iar evidențele nu se identifică cu adevărul decît la nivelul simțului comun. Impresionismul, în ciuda subsolurilor sale științifice, nu e

decît o analiză a naturii din perspectiva simțului comun. Atingem, cu aceasta, nucleul însuși al esteticii pitorescului: pitorescul nu e un adevăr despre natură, este o simplă evidență a ei: e, cum vom vedea[36], rezultatul considerării aspectului ei strict formal, și anume al aspectului formal înțeles ca aspect strict vizibil.

În limitele strictului vizibil se epuizează și problematica *luminii* impresioniste. Am văzut că, după Witelo, nimic, din cele văzute, nu e *doar* vizibil. Nimic, în afară de lumină și culoare. Cu propriile sale cuvinte, am spune că, în vreme ce toate lucrurile vizibile sînt *visibilia per accidens* („numai în mod accidental vizibile"), lumina și culoarea sînt *visibilia per se* („vizibile prin ele însele"). Witelo nu vroia însă să spună, pur și simplu, că lumina e întru totul asimilabilă registrului optic. El insista doar asupra faptului că, în vreme ce toate cîte sînt au nevoie de lumină pentru a fi văzute, lumina singură e „vizibilă prin sine", își ajunge sieși. Din punct de vedere strict optic, lumina nu e, de altfel, decît *transparență*. De aceea, „a vedea" lumina e sinonim cu a o străvedea. Datorită calității ei specifice, lumina e singurul obiect sensibil care duce dincolo de sine: către un principiu, către locul în care *Lux* se confundă cu *Logos*. Iar văzul, prin înrudirea sa cu lumina, e și el singurul simț care poate conduce *direct* în supra-sensibil. Ne va fi de ajutor să ne reamintim, întru aceasta, de înțelesul pe care Toma de Aquino îl dădea vederii: „Primul sens al cuvîntului vedere (*visio*) este acela de a desemna activitatea simțului vederii; datorită însă importanței și certitudinii acestui simț, înțelesul cuvîntului s-a extins, prin uzul vorbitorilor, la orice cunoaștere prin celelalte simțuri și, în cele din urmă, la cunoașterea prin intelect."[37] În bogata desfășurare a esteticii medievale, de la Vasile din Cezareea și Dionysios Pseudo-Areopagitul, pînă la Robert Grosseteste, Bonaventura și Albertus Magnus, lumina cumulează, în substanța sa subtil ambiguă, datele materialității și pe acelea ale spiritului.[38] Ea e descrisă și ca *lumen rationis*, și ca *lux incorporata*:

e cînd *claritas*, la propriu, cînd reflex al „splendorii" de dincolo de lume (*splendor, resplendentia*); pe scurt, lumina e, în același timp, cel mai subtil element material și cea mai densă manifestare a spiritului: e o punte între vizibil și invizibil, un *mijlocitor*. Mai mijlocește ea ceva în impresionism? Mai mijlocește ea măcar intuiția naturii? Sau a devenit un oarecare dat chimic, un grațios efect de suprafață? Lumina impresionistă e, într-adevăr, un senzual joc de paiete, e ceea ce rămîne din forma obiectelor concrete cînd le tratăm ca pe niște oglinzi. Lumina impresionistă e materie pulverizată: explozie de sclipiri care *maschează* lucrurile, dizolvîndu-le în propria lor aparență[39]: în mod vădit, lumina aceasta, spre deosebire de cea „tradițională", e o lumină prin care lucrurile *nu* se văd. Analizînd impresionismul din perspectivă kantiană[40], Spengler consemna și el, fără echivoc, acest paradox: „Obiectele luminate și care reflectă lumina nu sînt înregistrate întru cît sînt prezente, ci ca și cum «în sine» n-ar fi prezente. Ele nici nu sînt obiecte, ci obstacole ale luminii în spațiu."[41] Iată de ce, fascinat de lumina imanentă, impresionismul nu realizează unitatea ei substanțială: el o vede, așa cum vede și natura, ca pe ceva fragmentar și *multiplu*, ca pe ceva *întîmplător*, de asemenea. Lumina nu e concepută, așadar, ca fiind ordinea adîncă a peisajului. Nu e temeiul lumii, e doar un chip al lumescului: e costum de paradă, exuberanță profană, vervă coloristică. Verva aceasta constrînge experiența naturii la arderea — prea rapidă — a entuziasmului citadin. Ea se exprimă plastic în acea „natură de expoziție"[42] care, de la impresionism încoace, ține loc de *week-end* amatorilor de artă de la orașe: e o natură fără istorie, fără durată, fără mister. E natură *familiară*, cum nu e niciodată adevărata natură, e o natură al cărei farmec nu e diferit de farmecul unei hangițe nurlii, al unei fețe de masă înflorate sau al unei piețe multicolore. E natura pitorească prin excelență. Dar dacă mica evaziune a picnicului n-a putut

să ne smulgă din estetica pitorescului, nu va reuși cumva să o facă evaziunea — mai curajoasă — a călătoriei?

3. Mitul Italiei și călătoriile

În capitolul al doilea al lucrării noastre, am insistat asupra deosebirii dintre cel care contemplă natura și cel care o parcurge.[43] Rezultă din această deosebire că, devorînd distanțele, călătorul e, tipologic, la antipodul peisagistului. El a apărut în Europa ca explorator și aventurier, așadar ca un om al faptei, al cărui țel nu e atît savoarea naturii sau identificarea cu ea, cît domesticirea ei. Călătorul e, într-adevăr, un *îmblînzitor* al naturii. Contribuie și el, prin urmare, la instituirea acelei familiarități cu peisajul care obturează, cum am văzut, comunicarea cu natura adevărată. Fie că reduce lumile nou descoperite la cele deja cunoscute — cum o făceau oamenii Renașterii[44] —, fie că reduce rătăcirea exterioară la tulburare lăuntrică — cum o făceau romanticii —, călătoria e o permanentă trădare a locurilor străbătute, un donjuanesc neastîmpăr. Ea e, pentru unii, prilejul fugii de sine, și atunci percepe lumea ca pe o ascunzătoare indiferentă în ea însăși, iar pentru alții e prilejul singurătății cu sine, și atunci echivalează cu o somnambulică escapadă nocturnă. Aventurierul caută în călătorie șansa de a lua mereu totul de la început, libertatea de a se da mereu drept altul, în vreme ce poetul nu vede în ea decît butaforia propriilor obsesii. În nici unul dintre aceste două cazuri nu se pune problema picturii de peisaj. Iată de ce, atenția noastră se va concentra, în cele ce urmează, asupra unei a treia variante a călătoriei, singura care intră în discuție din perspectiva unei estetici a pitorescului: este voiajul de tip „cultural", care acoperă, în Europa modernă, toată gama vilegiaturii *instructive*: de la „călătoria de studii", la turismul cel mai vulgar. Vreme îndelungată, fiziologia

acestei specii a călătoriei s-a exprimat în mitul, de obîrșie nordică, al Italiei.[45]

Înainte să devină episodul cel mai substanțial al „marelui tur", a cărui modă s-a răspîndit, pare-se, mai cu seamă în nordul european, după tratatul de la Utrecht (1713), Italia fusese, de altfel, pentru artiști, încă din a doua jumătate a secolului al XV-lea, un model absorbant, o „utopie" stilistică, la care unii visau doar, dar către care alții, mai întreprinzători, se îndreptau plini de zel, de speranțe și de idei preconcepute. E drept, nu toți nordicii au călătorit spre sud în ipostaza servilă a novicelui dornic să se califice la o școală înaltă. Încă de la început, ei au știut să-și impună propriile soluții, propriile exigențe formale, așa încît bogatei procesiuni de italienizanți care umplu Europa după stingerea Renașterii îi corespunde o notabilă serie de meridionali care „germanizează". Este, de asemenea, caracteristic faptul că, la sfîrșitul secolului al XVI-lea (prin Paulus Bril și Adam Elsheimer) și de-a lungul secolului al XVII-lea (prin Poussin și Claude Lorrain), peisajul e practicat în Italia de o sumedenie de „venetici" pentru care sudul va fi fost, neîndoielnic, o optimală ambianță și, eventual, o piață bună. Dar, în realitate, pentru unii dintre ei măcar, sudul era infinit mai mult decît atît: pretextul și suportul unei inevitabile superstiții culturale care avea să marcheze adînc, pentru cîteva secole, așa-numitul „sentiment european al naturii". Italia era nu doar scena marilor performanțe ale picturii renascentiste: era întruchiparea însăși a istoriei și a spiritului, în accepțiunile lor europene. Totul e, acolo, saturat de clasicitate mediteraneană, de retorică latină și lirism elenizant, totul e îmbibat de „semnificație", de *pathos* moralizator, de eroism civic. Asupra fiecărui cîmp și a fiecărei coline plutește un *exces de exemplaritate* căruia puțini îi rezistă. Peisajul italian pare să fie materializarea unei hipertrofiate memorii, decorul ideal al invocării de citate, al reveriilor paseiste de tot felul. Natura nu poate fi — într-un asemenea context — decît „fundal", și aceasta

chiar dacă nici o anecdotă nu e plasată în perimetrul ei. Chiar şi pustie, ea stă sub semnul faptei memorabile, al evenimentului excepţional. În Italia, cu alte cuvinte, fiecare amurg e o elegie în genul lui *Sic transit...* Asupra fiecărui deal bîntuie spectrul *ruinei*, al fostei puteri, al unui monumental *memento*. Cam în aceşti termeni, în orice caz, a resimţit călătorul european, artist sau nu, Italia pînă tîrziu, sub condeiul lui Goethe. Renunţînd la plăcere de dragul sîrguinţei, el putea spune, o dată cu Goethe însuşi: „Nu sînt aici ca să mă distrez după bunul meu plac, ci ca să mă dedic... operelor grandioase din jur, să învăţ şi să mă cultiv..." Stendhal, mai sensibil la mondenităţi, la spectacole de operă şi mici aventuri galante, pierduse deja ceva din *solemnitatea* spaţiului sudic, intrînd într-o categorie mai modernă, mai profană am spune, a „jurnalului de călătorie". Dar, din secolul al XVII-lea pînă în primele decenii ale celui de al XIX-lea, Italia a rămas *mirajul* european prin excelenţă: un miraj născut dintr-un anumit echivoc: căci e greu de spus dacă istoria adaugă noblеţe naturii sudice sau dacă natura conferă istoriei farmec specific. Echivocul acesta e aproape o definiţie a peisajului zis „ideal", asupra căruia vom reveni îndată: e un tip de peisaj pentru care natura nu poate fi „frumoasă" fără a fi „semnificativă", fără a fi deci altceva decît este. El atestă, în fond, o funciară incapacitate de a gusta realul în sine, fără cîrja unor conotaţii mai mult sau mai puţin artificiale. Peisajul ideal se sfieşte să ia natura drept ceva mai mult decît un simplu *pretext*. Ne putem întreba, de pildă, în chip legitim, dacă nu cumva Poussin — un exemplu dintre cele mai elocvente în această privinţă — se simţea mai în largul lui frecventînd cercul de savanţi din jurul cardinalului Barberini, citind Philostrat, Iunius (*De pictura veterum*) sau Macrobius, decît plimbîndu-se, pur şi simplu, prin împrejurimile Romei.[46] Oricum, el nu va fi niciodată un autor de peisaje propriu-zise, ci un moralist, un autor de sentinţe agrementate peisagistic, un povestitor de alegorii edificatoare, la

a căror înălțime natura nu se poate ridica decît printr-o serie de ajustări idealizante.

Dar faptul că Italia devine, în secolul al XVII-lea, laboratorul internațional al peisajului „ideal" mai implică un echivoc, dincolo de acela, menționat adineaori, dintre natură și istorie: e tocmai echivocul rezultat din întîlnirea sensibilității de tip nordic cu „geniul locurilor" meridionale. Nordicul vede în Italia un categoric „altceva", un tărîm privilegiat, în care armonii necunoscute mediului său de obîrșie și deprinderilor lui optice și sufletești convertesc natura într-o *lecție* vie despre canonul de proporții al evului clasic și, în general, despre posibilitatea unui dialog „intropatic" cu lumea, fără corespondent în mentalitatea septentrională. Acest mod de a resimți peisajul sudic va întreține pînă tîrziu gustul pentru limpiditatea naturii arcadiene, odihnitoare, fără excese muntoase sau păduroase, fără obscurități definitive, așadar gustul pentru natura idilică din care derivă întreaga linie peisagistică ce duce de la academiștii bolognezi și Poussin pînă la un Gessner sau Hackert. În termeni dintre cei mai expliciți, găsim atitudinea aceasta formulată într-o scrisoare trimisă din Campagna romană de Wilhelm von Humboldt lui Goethe (23 august 1804): „Marea diferență dintre aceste ținuturi și ținuturile noastre stă, cred, în faptul că ținuturile noastre ne antrenează întotdeauna fie în afara noastră, în dezlănțuire, fie înlăuntrul nostru, în întunecare, obligîndu-ne astfel la neliniște, melancolie, emotivitate. Aici totul se dizolvă în liniște și lumină. Rămîi mereu într-o dispoziție limpede, egală cu sine, obiectivă."[47] Despre o „inferioritate" a peisajului din țara sa în comparație cu acela al Italiei vorbea, în 1790, și Alison în ale sale *Essays on Taste* („Eseuri despre gust"). Anglia avea, de altfel, încă din secolul al XVII-lea, o deschidere către lumea de dincolo de Alpi care nu întîrzia să se manifeste ca „fenomen originar" al propriei ei școli peisagistice.[48] În 1670, amatorul englez avea deja la îndemînă un ghid al Italiei (descrisă ca *Nature's Darling...*),

alcătuit de Richard Lassel. Ghidul se intitula *Italian Voyage* și avea nevoie, în 1698, de o a doua ediție. În 1705, Addison consacră decorului italian pagini însemnate în *Remarks on Several Parts of Italy*. Pînă și episcopul Berkeley își povestește în cîteva scrisori impresiile culese în 1714, într-o călătorie spre sud.[49] William Kent însuși nu începe să facă „grădini-peisaj" decît după o experiență italiană de mai mulți ani (1710–1719).[50] Iar în 1734, o mînă de *gentlemen*, care bătuseră Italia în lung și în lat și erau dornici să italienizeze și după întoarcerea acasă, fondau așa-numita *Society of Dilettanti*. Situația era de așa natură, încît în 1740 o Lady Hertford califica drept „groaznic" (*dreadful*) sezonul estival în Italia, datorită hoardelor de turiști englezi.[51] Între 1767 și 1785, Richard Payne Knight, de a cărui contribuție la teoria pitorescului ne vom ocupa curînd, face trei călătorii în Italia, însumînd mai mulți ani. *Séjour*-urile sale se încrucișează cu ale lui Winckelmann (1755–1768) și Füssli (1770–1778). Italia devenise școala de gust a întregii Europe și încuraja un cosmopolitism de o decisivă eficacitate culturală. Knight, de pildă, pornește în 1777 către Sicilia însoțit de doi pictori. Despre unul dintre ei, germanul Philipp Hackert, ajuns mai tîrziu pictorul de curte al regelui Neapolelui, Goethe avea să scrie o monografie în care inserează și traducerea jurnalului de drum ținut de Knight în Sicilia.[52] Italia părea să oblige conștiințele la o solidarizare estetică rareori atinsă de spiritul european. Idealul meridional al peisajului capătă o largă difuziune prin activitatea unor gravori specializați: Sadeler, van Nieulant, Dominique Barrière, Gabriel Perelle, în secolul al XVII-lea, și Volpato, Isaac Moucheron, Claude-Henri Watelet, în secolul al XVIII-lea. Dar dincolo de modelul naturii, două alte modele se constituie, cu crescîndă putere de seducție, pentru călătorul străin (britanic mai ales) în Italia: Salvator Rosa și Claude Lorrain. Entuziasmul spulberă glacialitatea insulară, smulgînd — mai cu seamă admiratoarelor — pagini în care semnele de exclamație sînt mai numeroase decît cu-

vintele. Iată, spre exemplificare, un pasaj din scrisorile italiene ale Marianei Starke (1792–1798): „...O bătălie de Salvator Rosa!!!... Un frumos peisaj de Claude Lorrain!!! De cealaltă parte, unul aproape la fel de frumos de Poussin!!! Două mari peisaje de Salvator Rosa!!!... Cain și Abel de Salvator Rosa!... un Claude!!! un Claude!!! un Claude!!!! Două peisaje de Claude!"[53] Pentru un exemplar din *Liber veritatis* a lui Claude, Knight plătea, în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, 1 600 de lire sterline; către 1800, prețurile urcaseră pînă la 5 000 de lire sterline. Patima englezească pentru Italia devine curînd proverbială: italienii știu să profite de pe urma ei, iar francezii sînt din ce în ce mai ironici: „*Les Anglois* — scrie Montesquieu — *enlèvent tout d'Italie, cependant les Anglois enlèvent rarement du bon. Les Italiens s'en défont le moins qu'ils peuvent et ce sont les connoisseurs qui vendent à des gens qui ne le sont pas*"*.[54] Cei care cumpără sfîrșesc totuși prin a învăța cîte ceva. Și, în cele din urmă, atît peisajul ideal practicat în Italia (de italieni, dar și de neitalieni), cît și peisajul „regional" practicat în afara Italiei (în Anglia și Țările de Jos, în primul rînd) sînt epifenomene ale aceluiași mit: mitul Italiei înseși, găsită fie la capătul unei călătorii mentale în gloria ei trecută, fie mai direct, la capătul unei aventuroase treceri a munților. Urmează acum să vedem ce are de pierdut sau de cîștigat imaginea naturii în umbra acestui mit.

a. NATURA IDEALĂ

Ar trebui, mai întîi, să distingem între peisajul „ideal" și cel „idealizat". În cel dintîi, ideală este *natura*, în cel de-al doilea, ideală este *reprezentarea* ei. Dar, în realitate, ceea ce în istoria artei e numit „peisaj ideal" implică ambele sensuri. Joseph Gramm, autor al celei mai impozan-

* „Englezii iau totul din Italia, și totuși rareori iau ceea ce trebuie. Italienii se despart cît mai rar cu putință de lucrurile bune, așa încît cunoscători sînt cei care vînd, nu cei care cumpără."

te (și mai prolixe) monografii dedicate acestei probleme, o spune încă din prefață: „...peisajul ideal e un peisaj orientat etic și compus artisticește" (*eine ethisch gestimmte, kunstvoll komponierte Landschaft*)[55]. Detaliată, opinia lui Gramm sună astfel: „Vom defini peisajul alcătuit pe baza unei reprezentări etice, prin libera manipulare a modelului natural, după criteriile artistice ale imaginii."[56] Cu alte cuvinte, abaterea de la natură se produce, în această specie a peisajului, pe două linii: pe linia unei eticizări, care e totuna cu antropomorfizarea naturii, și pe linia „liberei manipulări" a modelului natural, care trimite cu gîndul la principiul grădinilor franceze. E drept, Italia, cu parcurile romane, cu Toscana și Umbria, cu coasta napolitană și Sicilia, cu chiparoșii, pinii, măslinii și eucalipții colinelor ei, pare să ofere călătorului o natură deja manipulată după criterii artificiale.[57] Însăși pictura Italiei — ca și metabolismul psihic al italienilor — se resimte de pe urma mediului în care există. „Această interioritate lipsită de conflicte a sufletului și potrivire mai originară a formelor cu acest interior produc — scrie Hegel — limpezimea fermecătoare și plăcerea netulburată pe care ni le oferă operele cu adevărat frumoase ale picturii italiene."[58] Peisajul ideal stîrnește neîntîrziat în conștiința noastră un lanț de asociații caracteristice: el este din familia pastoralei, e idilic, arcadian, dulce-nostalgic, edificator, liric, paradiziac, alinător-solemn, retoric, muzical, arhitectonic, virgilian, umanist, clasicizant, sărbătoresc, artificial, literar etc. Peisajul ideal pare să fie mai curînd o amintire despre natură decît o percepție a ei: o *amintire* în care se întrepătrund tot felul de reziduuri culturale și istorice. Cea mai prețioasă observație a lui Gramm e tocmai aceasta: „Într-un sens, peisajul ideal se comportă față de natură ca amintirea față de realitate."[59] Am adăuga că, în limitele picturii de peisaj, peisajul ideal are cam același statut pe care, în limitele muzicii, îl are *muzica cu program*. El e, prin definiție, ilustrativ; se folosește, așadar, de natură ca de un vocabular, ca de un material

brut, prin organizarea căruia să iasă la lumină o temă — alta decît cea a naturii înseşi. Peisajul ideal reduce natura la alegorie. Natura e deci, pentru el, nu o instanţă absolută, un partener metafizic, un „obiect" real, ci doar *une manière de parler, un alt fel de a spune* ceva care poate fi spus în felurite alte chipuri. Cel care, ca peisagist, practică peisajul ideal înţelege natura ca pe locul cel mai prielnic în care te poţi gîndi la altceva. Iată de ce, într-un anumit sens, natura ideală a bolognezilor, a lui Poussin, a lui Claude nu e „ideală" în acelaşi sens în care este *raiul* creştin. Natura raiului e un simbol al cosmosului în varianta lui necoruptă: e natura aşa cum ar fi trebuit ea să fie după planul divin. În ea totul e dat simultan, de la pietre şi aur pînă la cunoaştere şi nemurire: corporalul e „pneumatic", forma e spirit. Or, în peisajul ideal, natura nu îşi dezvăluie propria idealitate: ea e doar gazda unui ideal care nu ţine de ordinea ei: un ideal moral de cele mai multe ori: dar idealul moral e un ideal *derivat*, necesar tocmai după ce ordinea paradiziacă a naturii nu mai e „ideală", ci dezechilibrată. Peisajul ideal e — din acest punct de vedere — chipul pe care îl capătă natura după ce a încetat să mai fie „chimic pură", ideală în ea însăşi, originară. Peisajul ideal e, în cel mai bun caz, parabola unei naturi locuite de nostalgia idealităţii sale şi falsificată, temporar, de idealuri secunde, pe care ea nu face decît să le tolereze. „Un vag element elegiac — presimţea Alexander von Humboldt — e, de altfel, caracteristic idilicului: e ca şi cum el ar lua naştere din dorul (*Sehnsucht*) pentru un ideal pierdut, ca şi cum în sufletul omului cel mai adînc sentiment al naturii ar fi amestecat cu o anumită tristeţe".[60] Şi totuşi, tristeţea idilică nu e de natură să diminueze calmul echilibru al peisajului „ideal". El rămîne expresia unei neuzurpabile armonii între fiinţa fizică şi morală a omului şi ambianţa naturală în care el îşi proiectează destinul: între om şi natură stăruie o atmosferă cald luminoasă, invulnerabilă în raport cu temporalitatea. Kurt Gerstenberg vorbeşte despre „panteismul" şi

despre „idealismul obiectiv" al peisajului ideal.[61] Sîntem, pe scurt, într-o zonă de spiritualitate generoasă și pace austeră, tipice pentru imaginea virgiliană a Arcadiei. Dar Arcadia lui Virgiliu și cea a latinilor în general era o Arcadie imaginară. Cînd aveau nevoie de scenografie idilică, grecii își așezau păstorii mai curînd în Sicilia, ca Theocrit. Aceasta pentru că Arcadia reală, cea geografică, era departe de a încuraja excursul literaturizant. Polybiu, născut acolo, o descrie ca pe un ținut sărac, stîncos, golaș, zgîrcit cu localnicii săi, a căror hrană se reduce la ce puteau oferi cîteva capre costelive.[62] Există, prin urmare, o paradoxală divergență între realitatea Arcadiei și mitologia ei. Aceeași divergență există între natură și peisajul ideal. Și, spunînd aceasta, nu urmărim demitizarea naturii, ci dimpotrivă, exaltarea semnificației ei reale, aceea pe care grația nimfelor și a ciobănițelor îndrăgostite o disimulează. Căci Arcadia reală — ca și natura — e, în nuditatea ei, „spațiu metafizic" în accepțiunea pe care am acordat-o termenului la începutul acestui capitol. Peisajul ideal e, prin opulența barocă a conotațiilor sale, un spațiu retoric, un spațiu care, deși obține adesea monumentalitatea, e lipsit de grandoarea aspră a elementarului. În Arcadia reală, cu stîncile ei pleșuve, cu pajiștile ei seci, natura se livrează spiritului în tensiunea nemanifestării sale, în monotonia regală a cosmicității sale. E o natură eliptică, care nu vrea să se arate în multiplicitatea delirantă a tuturor variantelor ei, ci în omogena ei potențialitate. Numai înfățișîndu-se astfel, emaciată, deliberat inexpresivă, înlocuind orice discursivitate cu o dogmatică tăcere, nevrînd să accepte a se demonstra pe sine, natura ne va provoca nu ca un ornament, ci ca o problemă: o problemă care, pentru a fi înțeleasă, a fost redusă la simplitatea ultimă, la minimul necesar. O problemă, în sfîrșit, care nu se dă spre rezolvare, în sens obișnuit: ea seamănă mai curînd cu acele *koan*-uri buddhiste pe care le înțelegi fără a le da totuși răspuns. E de presupus, de altfel, că Arcadia reală, atît de puțin pito-

rească, ar fi fost un foarte îndestulător model pentru peisagiștii chinezi: ei nici nu căutau altceva decît o *urmă* a naturii, un gest al ei, un „abia-sesizabil". Ei știau că natura esențială este ascetică pînă la amuțire, că abundența tropicală a formelor ei nu e decît felul ei de a se ascunde. De ce s-ar fi spus, în definitiv, în lumea grecilor că „naturii îi place să se ascundă"? Nu este ea nemijlocită revelare de sine? Nu este ea exterioritatea însăși, enunț pur? Nu este natura o sonoră *declarație* universală? Dar, dacă doar asta ar fi, care i-ar fi ascunsul? Ei bine, ascunsul ei, dacă este, e tocmai reversul desfășurării ei exterioare, negația ei. Natura se ascunde, se neagă pe sine, în propriul ei polimorfism, în propria ei abundență. Doar din cînd în cînd, în locuri privilegiate, în sărăcăcioasa Arcadie de pildă, ea apare fără adaosuri, fără deghizament, fără figurație, în desăvîrșirea monahală a universalității sale. Unul dintre cele mai înalte momente ale istoriei peisajului european, peisajul olandez, se explică, poate, prin considerații de același ordin. Căci, cu natura ei nespectaculoasă, exasperant plată, agrementată doar de mori de vînt, colibe și luntre, așadar doar de adaosuri ale hărniciei umane și nu de întruchipări naturale, Olanda e și ea un soi de Arcadie, ca aceea, precară, a grecilor. Dar, în preajma unei asemenea minimale manifestări, natura se lasă mai deplin intuită decît în teatralitatea — oricît de nobilă — a falsei Arcadii virgiliene...

Nu putem părăsi problematica peisajului ideal înainte de a menționa o subspecie a lui, dintre cele mai caracteristice: *peisajul eroic*. Peisajul eroic e peisajul ideal constrîns să devină epic, să se refere la o dramă umană: fie la o dramă anumită, ca, de pildă, în *Înmormîntarea lui Phocion* a lui Poussin (Luvru), fie la drama umană în general, rezultată din disproporția — născătoare de sublim — dintre nelimitarea naturii și limitarea condiției terestre. În peisajul eroic, unitatea dintre peisaj și personajele care îl populează e anulată — spune Gerstenberg.[63] De la „idealismul obiectiv" al „pantheistului" Elsheimer, se trece la

„idealismul subiectiv" al liniei Annibale Carracci–Domenichino–Poussin–Dughet.[64] De fapt, distincția dintre aceste două direcții nu poate fi atît de drastică. Anthony Blunt a știut să identifice la Poussin, alături de faza „eroică" a anilor 1648–1651, o fază „ideală", acoperind perioada 1658–1665.[65] Faza eroică, reprezentată prin peisajele construite în jurul unor figuri ca Phocion, Polyphem, Hercules etc., cultivă un anumit „sentiment al tragicului", destinat să întrețină didacticismul de tentă stoică al imaginii. În faza „ideală", didacticul face loc unei abstracte religiozități, de substrat mai curînd platonic (vezi *Orion*, *Cele patru anotimpuri* ș.a.). Peisajul eroic apare astfel ca fiind mai „angajat" decît cel ideal și de o orientare vădit antropocentrică. El accentuează cu o emfază uneori greu suportabilă asupra nevoii specific umane de emancipare de sub tutela unei naturi cînd nesimțitoare, cînd de-a dreptul agresivă. Nu întîmplător este mereu citată definiția pe care a dat-o acestui gen Goethe, în *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände* („Tratarea artistică a obiectelor peisagistice") din 1832: „Pe atunci (pe vremea lui Claude, *n.n.* — *A.P.*) a luat naștere așa-numitul peisaj eroic, în care părea să-și afle sălașul un tip uman cu nevoi puține și aspirații mari. O alăturare de cîmpii, stînci și păduri, coline abrupte și munți semeți, locuințe lipsite de confort, dar sobre și cuviincioase; turnuri și cetăți care nu exprimă însă o atmosferă războinică; și, mai ales, o lume nefolosită, fără urme de ogor sau grădini cultivate; doar ici și colo o turmă de oi evocînd cea mai veche și mai simplă formă de exploatare a suprafeței terestre."

Astfel definit, peisajul eroic ilustrează tema exilului (nemeritat) al unei specii superioare într-o lume care, chiar dacă nu e ostilă, nu pare dispusă să colaboreze la atenuarea „caracterului aprig al vieții". În chip semnificativ, în vreme ce pesajul idilic e legat de spațiul mediteranean, peisajul eroic exprimă mai curînd spiritul nordului. El va supraviețui, de altfel, în Nord, prin Joseph

Anton Koch, Richter, Rottmann sau Böcklin, pînă în tîrziul veacului al XIX-lea.[66] Cît despre imaginea naturii înseşi în scenariul la care asemenea artişti o constrîng, ea este încă şi mai deformată decît era în peisajul ideal. Kurt Gerstenberg observa pe bună dreptate că, „aşa cum Rodin — după spusa lui Whistler — făcea din oameni peisaje, tot astfel peisajul eroic face din natură umanitate."[67] Pentru a exprima ceea ce peisajul eroic vrea să exprime, natura trebuie să vorbească o altă limbă decît cea care îi e proprie. Trebuie să devină egolatră, pentru a justifica egolatria oamenilor, trebuie să devină patetică, afectată, capricioasă. Peisajul eroic postulează o conştiinţă istorică şi socială a naturii pe care doar omul o poate avea în realitate. Este şi părerea lui H. Nohl: „Peisajul eroic presupune construirea lumii nu pe o temelie a vieţii pantheiste, ci pe aceea a unui ideal spiritual care, propriu-zis, nu se lasă exprimat decît în figura umană".[68]

Constituirea peisajului eroic e paralelă cu o anumită şubrezenie a mitului Italiei. Este ca şi cum, saturată de clasicitate, de utopice armonii şi de rigori pedagogice, obosită să tot coboare spre sud, sensibilitatea europeană, cea a nordicilor mai ales, s-a reîntors acasă, în provinciile Imperiului Roman, pentru a se desfăta cu pitorescul naturii regionale.

b. NATURA REGIONALĂ. EXOTICUL

Peisajul ideal nu avea acces la *universalul* naturii, ci, în cel mai bun caz, la o *generalizare* a ei. Iar generalitatea sfîrşeşte prin a fi plicticoasă. Se simţea nevoia recuperării individualului, a „culorii locale". Se simţea nevoia unui spectacol ceva mai picant, mai abrupt, mai „autentic". La urma urmelor, Campagna romană e frumoasă, dar nu e *decît* frumoasă. Mai robustă, comprimată între Apenini, Campagna emiliană pare să răspundă mai bine apetiturilor preromantice septentrionale. Dughet începe să intereseze mai mult decît Poussin, iar în Anglia creşte gustul

pentru vehemențele calabreze ale lui Salvator Rosa. Italia „ideală" nu mai are trecerea dinainte. Începuse să se poată spune — cum o va face la un moment dat Ludwig Richter — că „natura italiană are totuși, cu toată frumusețea ei, ceva mort; ea nu are o expresie suficient de captivantă, nu arată ca și cum ar fi creat-o bunul Dumnezeu, ci ca și cum ar fi putut-o inventa și oamenii."[69]

Încă în veacul al XVI-lea, Franța își descoperea cu orgoliu splendorile autohtone în sonetul, celebru, al lui Joachim du Bellay:

Plus me plaist le séjour qu'ont basty mes ayeux
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine;

Plus mon Loyre Gaulois que le Tibre latin
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
*Et plus que l'air marin la doulceur angevine.**

Inventarul duioaselor imnuri, literare sau plastice, închinate lui „acasă" ar putea ocupa el singur un întreg capitol. El ar constitui, în final, portretul uneia dintre cele mai frecvente ispite ale pictorului de peisaj: ispita unei *circumstanțieri* a naturii al cărei efect e trecerea ei de la esențial la accesoriu, de la cosmicitate la domesticitate. Peisagistul adevărat sau, mai exact, căutătorul adevărat al naturii, căci, din păcate, cele două angajări merg uneori una împotriva alteia, evită să facă peisaj cu declarată marcă autohtonă: apus de soare normand, londonez sau buzoian. De altfel, pînă în epoca modernă, peisajul nu era niciodată clasificabil geografic. Cine caută să localizeze apele lui Patenier sau stîncile lui Leonardo cedează unui ridicol zel statistic; și chiar dacă, la Giorgione, re-

* Mai mult iubesc sălașul durat de-ai mei la țară/ Decît romana vilă cu fruntea temerară,/ Iar marmorei vîrtoase prefer ardoaza fină,// Mai mult îmi place Loira decît Tibrul latin/ Mai mult micul Lyré ca piscul Palatin/ Mai mult ca briza mării, dulceața angevină.

cunoşti aroma vreunei provincii italice, nu în „italienescul" ei ni se arată ea, ci în universalul ei. A te ocupa de natură ca de un dat *regional* e a cădea în topografie, curiozitate meteorologică şi patriotism local. Chiar lucrînd dinaintea unui model specific, peisagistul nu are a reprezenta un munte anumit, ci „stîncitatea", nu o apă anumită, ci „acvaticul", nu o pădure anumită, ci „pădurosul".

Gustul pentru un loc particular corespunde, în dimensiunea spaţiului, gustului impresionist pentru ceea ce e particular în curgerea timpului: clipa. Or, natura are tot atît de puţin *fragmente* pe cît de puţin are *clipe*. Natura e, în fiecare diviziune a ei, integralitate. Nu-i adoră părţile, ca părţi, decît cine nu i-a presimţit niciodată organismul în sferica lui coerenţă. Ceea ce este mai adînc într-un peisaj nu este ceea ce îl separă de toate celelalte, e ceea ce îl uneşte cu ele. În privinţa aceasta, o anumită corespondenţă cu alcătuirea omului este îngăduită: căci nici în om adîncurile nu sînt semne ale unicităţii fiecăruia, ci semne ale comuniunii lui cu ceilalţi. E tocmai ceea ce a înţeles psihologia de astăzi cînd — cu Jung — a afirmat identitatea dintre straturile subliminale ale sufletului şi marea — aparţinînd tuturora — a arhetipurilor. La temeliile noastre e un chip colectiv: ar fi de spus, poate, mai mult decît atît: la temeliile noastre e o fiinţă universală care nu e simpla acumulare a fiinţelor noastre individuale, ci duhul în care ele se scaldă. La fel, la temelia peisajelor regionale e de căutat nu sîmburele diversităţii lor, oricît de pitorească, ci aluzia la supraregional pe care ele o conţin. Natura regională este, faţă de natură, ceea ce e ipoteza faţă cu mersul unei demonstraţii: simplu punct de plecare, simplă aproximaţie, simplă provocare. Cine vede în ea mai mult decît atît intră în categoria celor ironizaţi cu atîta vervă de Champfleury, prieten al lui Courbet, în romanul său *Les amis de la nature* („Prietenii naturii"). Champfleury descrie la un moment dat o şedinţă de juriu a Salonului: un pictor englez propune un tablou reprezentînd o bucată de brînză Chester; un artist din Ţă-

rile de Jos aduce cu sine imaginea brînzei de Olanda, în vreme ce francezul se prezintă cu copia unei bucăți de Brie, ceea ce îi face pe cei din juriu să strîmbe din nas. Avînd destule brînzeturi, ei se hotărăsc să respingă acest din urmă tablou...[70] Oricît de candidă, etalarea culorii locale are, cum vedem, pînă la urmă, efectul unei rizibile competiții de false specificități, din care învingătoare nu poate ieși natura, ci doar două-trei extravaganțe...

O formă aparte a naturii regionale este *exoticul*: în loc să se înscrie în regionalul familiar, el se înscrie în acela al tărîmurilor îndepărtate. În alt sens, exoticul e natură regională înălțată la rangul idealității. El înregistrează deci natura ca pe o curiozitate, ca pe o ciudățenie, pendulînd între amuzant, neliniștitor și feeric. Etimologic vorbind, exotismul se declară ca un cult a ceea ce este *străin*, greu reductibil la obișnuințele gîndului și ale senzațiilor noastre. Întîlnirea cu el degajă adesea o impură surescitare care e departe de a fi atitudinea lăuntrică cea mai prielnică emoției adevărate. Încît cu dreptate s-a spus, despre exotism, că s-ar reduce la un fenomen de „falsă compensație", caracteristic conștiinței „finite și plictisite de sine care visează mereu alte finituri".[71] Exotismul ocultează, prin urmare, imaginea naturii în aceeași măsură în care o ocultează natura ideală și cea a farmecului provincial. El e forma cea mai brutală, mai necontrolată, mai derutantă a pitorescului. De cele mai multe ori totuși, el se mărginește la o simplă lărgire *cantitativă* a experienței curente. El dilată numărul speciilor vegetale și animale deja cunoscute, sfîrșind într-o turistică inventariere de priveliști insolite. Peisajul născut din această variantă a exotismului nu ne pune, față de peisajul obișnuit, probleme noi. Peisajele braziliene ale lui Frans Post, cel dintîi european care între 1637 și 1644 a pictat vedute din Lumea Nouă, sau ale lui Albert Eckhout nu se raportează la natură *altfel* decît cele ale contemporanilor lor rămași în Olanda.[72] Ei schimbă doar o regiune cu alta. Încă și mai puțin

ne interesează însemnările topografice ale artiștilor (de fapt, simpli documentariști) care au însoțit, mulțumită abilităților lor manuale, felurite expediții în afara Europei.[73] Destul să spunem că ei nu salvează nici măcar „exotismul" exoticului. Tot ce fac e să adune „suveniruri" convertind noutatea în banalitate, nemaivăzutul în „deja-văzut". Pentru înțelegerea naturii, pitorescul exoticului e un fals stimulent, un drog secătuitor, o intensitate fără substanță. El poate avea un singur merit: de a trimite îndărăt, spre exotismul locului de obîrșie. Morala călătoriei donjuanești a lui Ulisse printre insule stranii, strîmtori neumblate și grote ispititoare se cheamă Ithaca...

Pornind de aici, vom întîlni o altă accepțiune a exoticului, care ni-l face infinit prețios pentru lămurirea gîndului nostru: e exoticul înțeles ca iradiere miraculoasă a imediatului. Pentru a-l percepe, nu e nevoie să ieși din lumea ta, dimpotrivă: trebuie să intri în ea cît mai adînc, pînă la halucinație. Din această perspectivă, natura, ca fiind imediata noastră alteritate, nu atît *altceva* decît noi, cît *altceva-ul nostru*, e întruchiparea cea mai la îndemînă a exoticului.[74] Natura e obiectivarea diferenței de noi înșine existente în noi. Ea e, de aceea, șansa acordată tuturor și ratată de cei mai mulți de a trăi aparenta contrarietate a unei legi mai largi decît legea sinelui individual și decît legea condiției umane înseși. Dinaintea naturii, cugetul ar trebui să se păstreze într-o permanentă *perplexitate*. Natura imediată — nu cea a capetelor de lume — e deja exotică, după cum spațiul profan e, pentru Mircea Eliade, deja sacru. Exoticul nu e neobișnuitul impudic al lui „acolo", ci neobișnuitul nerecunoscut ca atare în rutina lui „aici". Nu pledăm, evident, pentru o suficientă împăcare cu sine în ambianța imediat învecinată, nu opunem exoticului familiarul. Căci familiarul nu e exotic ca *familiar*. Trebuie să-l trimitem *altfel*, pentru a identifica în el surpriza unei fertile noutăți, pentru a întîlni în el *fantasticul*, imprevizibilul, nemaiîntîlnitul.

Întregul nostru efort de-a lungul acestei cărți prinde contur în jurul conceptului — bine definit — al exoticului. Căci nu putem spune exact ce e natura, nu putem oferi rețeta absolută a înțelegerii ei: dar putem, prin tensiunea reflexiei, să înlăturăm poncifele curente în care ea dormitează, încercînd să o circumscriem ca pe un *altceva*, ca pe o entitate nuanțată pînă la insesizabil, ca pe un dat care pare de la sine înțeles, dar trimite, în fond, la problematica ultimă a speculativității. A te raporta la natură *altfel* decît pînă adineaori, a o aborda cu uimirea primei întîlniri, a repera exoticul ei ireductibil — iată premisele reintegrării noastre în metabolismul ei. Trebuie, așadar, să căutăm natura la limita capacității noastre de reprezentare; să-i căutăm rigorile, dacă am fost obișnuiți să visăm prea mult dinaintea ei și să melancolizăm dinaintea ei, dacă am fost obișnuiți să-i căutăm rigorile; să contestăm regionalul naturii, pariind o clipă pe idealitatea ei, să ne refuzăm apoi idealității, abandonîndu-ne frivolității ei duminicale, pe aceasta să o uităm, coborînd în posibilul naturii, în iluzoriul ei, în simbolica ei. În sfîrșit, părăsind, rînd pe rînd, tot ce ne putem imagina, nemaicrezînd decît în sobrul exotism al unei stihii în același timp comună și senzațională, străveche și proaspătă, transparentă și secretă, ne vom mulțumi să abolim, în prezența ei, orice metodă, pentru a nu-i opune decît receptivitatea noastră calmă și fără de iluzii.

4. Sentimentul pitorescului. Acuarelă și feminitate

Cu problematica grădinilor, a naturii duminicale și a impresionismului, a peisajului ideal, regional sau exotic, am întîlnit mereu un concept pe care a venit vremea să-l cercetăm mai îndeaproape: este conceptul *pitorescului*. El implică o atitudine față de natură care justifică întregul evantai de fenomene stilistice dintre peisajul secolului al

XVII-lea și cel din a doua jumătate a celui de al XIX-lea (cu cîteva excepții, între care, mai însemnată, e aceea a picturii romantice germane). Natura ideală și cea impresionistă sînt extreme empirice între care pendulează teoria pitorescului cristalizată în secolul al XVIII-lea. Teoria aceasta rezultă din dialectica unor împrejurări numai în aparență contradictorii: pe de o parte, deschiderea gustului pentru „naturalețea" naturii, pentru privelișteа accidentată, neregulată, „romantică", pe de altă parte adoptarea picturii lui Claude Lorrain și a lui Salvator Rosa drept criteriu suprem al judecății estetice a peisajului. Și într-un caz, și într-altul avem de-a face cu falsificări ale naturii: pitorescul varietății picante și acela al elegiacului antichizant sînt două ipostaze înrudite ale *livrescului*. Coexistența lor îngăduie celui din urmă să deconspire pe cel dintîi, să-l dezvăluie în adevărata lui lumină: „naturalețea" este, pînă la urmă, o idee literară, ca și „idealitatea". În raport cu natura, păcătuiesc amîndouă printr-o donjuanescă superficialitate. Istoria pitorescului începe cu un pictor marcat de un model literar (Claude Lorrain de Virgiliu), continuă cu poeți și grădinari marcați de un model plastic (Thomson, Kent și ceilalți de Claude și Rosa) și sfîrșește cu un grup de pictori marcați de un model „științific" (impresioniștii). Mereu aceeași tentație de a cupla natura cu altceva decît ea și, în definitiv, de a o „înșela" cu acel altceva. Și mereu aceeași înclinație de a confunda intuiția naturii cu admirarea ei afectată: *to do your best to admire* („a-ți da toată silința să admiri") e programul atitudinii pitorești, oricare i-ar fi obiectul și declarațiile.

Mai mult decît un episod istoric particular, pitorescul este, cum o spune Christopher Hussey, *a point of view* („un punct de vedere") a cărui realitate e atestată și dincolo de eficacitatea lui expresă în Anglia settecentistă. Și, deși plasează „era pitorescului" între 1730 și 1830, Hussey mărturisește a fi fost crescut el însuși într-o atmosferă de poezie, grădinărit, arhitectură, pictură și călătorii, alcătuind laolaltă un fidel portret al tradiției pitorești. „Pito-

rescul — spune cercetătorul englez — a devenit modul de a vedea al secolului al XIX-lea."[75] El se reducea, în această calitate, la tehnica de a învăța să privești luînd drept maestru pictura. Dar înainte de a fi devenit o școală a privitului și înainte de a se constitui ca teorie, pitorescul a fost un sentiment nenumit, o experiență afectivă nouă în istoria sensibilității europene. Cît de nouă însă?

După Elizabeth Wheeler Manwaring, sentimentul pitoresculuí n-a apărut, în Anglia, mai devreme de 1740. Fapt curent a devenit el abia spre 1780, pentru a ajunge la banalizare în jurul lui 1800.[76] Cea dintîi „viziune" pitorească ar fi cea relatată de episcopul Thomas Herring în 1738, în urma unei călătorii diocezane în Țara Galilor: „Toate aceste imagini (stînci, păduri, torente înspumate etc., *n.n.* — *A.P.*) mi-au sugerat atmosfera desenelor lui Poussin, făcîndu-mă să mă închipui în Savoia, dacă nu chiar în apropierea Romei..."[77]. Dar oda scrisă de Dryden la moartea Annei Killigrew (1686) implica deja gustul pentru peisajul imaginar *à l'italienne*. Iar în 1688, traversînd Alpii, John Dennis se arăta sensibil la peisajul pitoresc, chiar dacă nu știa încă să-l numească astfel: „...Toate acestea stîrneau în mine felurite reacții: o voluptuoasă oroare (*delightful horror*), o teribilă bucurie, așa încît, fiind mulțumit la culme, tremuram totuși." Despre natură, așa cum se arată ea călătorului pornit peste munți, putem spune — e de părere Dennis — că „ceea ce e mai de admirat la ea, ca și la marile spirite, e tocmai neregularitatea ei neglijentă și trăsăturile ei cele mai îndrăznețe."[78] Pentru Christopher Hussey însă, întîiul spectacol pitoresc consemnat e infinit mai îndepărtat în timp: e vorba de cascadele Rhinului de la Schaffhausen, admirate în anul 925 de episcopul Ulrich de Augsburg.[79] În ce ne privește — o vom demonstra într-un paragraf următor[80] —, socotim pitorescul ca avîndu-și obîrșiile în mentalitatea Antichității tîrzii, mai exact în perimetrul lumii alexandrine.

Nu este totuși mai puțin adevărat că estetica pitorescului și-a atins apogeul și excesul în secolul al XVIII-lea; primul „peisagist" asimilabil acestei estetici e un poet: Thomson, ale cărui *Seasons* („Anotimpuri") apărute în 1726 plăceau atît lui Turner, cît și lui Constable. În secolul al XVIII-lea se răspîndește — poate și sub influență franceză — moda așa-ziselor *voyages pittoresques*. Apar chiar îndreptare — unele extrem de populare — pentru asemenea escapade: așa, de pildă, *Ghidul lacurilor* (*A Guide to the Lakes*) al lui Thomas West sau cele semnate de Thomas Pennant, Bray, Hassel, Skrine etc.[81] În sfîrșit, tot în secolul al XVIII-lea capătă răspîndire un nou tip de peisagist, foarte caracteristic pentru categoria estetică a pitorescului: *peisagistul amator*. Prin Anne Killigrew, el se manifestase încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.[82] Ulterior, amatorismul cucerește lumea culturală în întregul ei, mergînd pînă la scriitorii consacrați: Shenstone practică acuarela, Sterne desenează, Cowper lucrează în cerneală de India. Walter Scott însuși ia lecții de pictură de la un oarecare Burrell și se plînge că nu-i reușesc încercările de peisaj.[83] Semnificativ e succesul pe care asemenea ocupații îl au printre femei. O anumită *efeminare* se exprimă într-adevăr în frecventarea naturii din unghiul pitorescului. Natura devine o *mondenitate* între altele, un joc de societate, un grațios *hobby*, clasificabil la rubrica promenadei, a călăritului, a dansului și a „lucrului de mînă"... O întreagă societate de cucoane (Lady Hertford, Mrs. Montagu, Mrs. Delany, Mrs. Carter etc.) face schițe, copiază gravuri și pictează.[84] Genul preferat e *acuarela*. Începînd din 1760, ea încetează aproape a mai fi un „gen minor", mulțumită cîtorva artiști ale căror exerciții formale își vor arăta consecințele pînă spre momentul impresionist. În Anglia secolului al XVIII-lea, acuarela nu era, e drept, o mare noutate.[85] „Primitivul" ei, John White, fusese deja activ între 1585 și 1593. I-au urmat Inigo Jones, cu ale sale *aquarelles d'architecte*, Wenceslaus

Hollar și Francis Place. Van Dyck și Rubens în secolul al XVII-lea și Canaletto în secolul al XVIII-lea sînt maeștrii, mereu imitați, ai genului. În 1649, în a doua ediție a cărții sale despre miniatură, Edward Norgate introduce un capitol despre acuarelă.[86] Cît despre acuareliștii settecentiști (Alexander Cozens, J. R. Cozens, John Baptist Malchair, Francis Towne ș.a.), ei pot fi cu îndreptățire calificați drept „fondatori ai peisajului modern".[87] Speciile acuarelei oferite de Anglia secolului al XVIII-lea nu se pot totuși elibera de acea *prettiness* („drăgălășenie"), ilustrată în primul rînd de amatorismul feminin. De la peisajul „aristocratic", gen *ladies in a park* („doamne în parc") la cel „pastoral", de la peisajul „arheologic" al cărui „specialist" e Thomas Hearne și în a cărui tradiție s-au format Girtin și Turner, la peisajul „liric" al unor Wilson și Gainsborough, de la peisajul „maritim" (John și Robert Cleveley) la cel „exotic" (William Daniell, William Hodges și William Alexander), acuarela oferă neprofesioniștilor „modele" cît se poate de la îndemînă pentru mici jocuri tehnice. Impresia frugală, mijloacele sumare, efectele facile cîștigă tot mai mult teren. În 1804 ia naștere „Societatea acuareliștilor", cea cunoscută mai tîrziu sub numele de *Old Watercolour Society*. Acuarela devenise un soi de depozitar privilegiat al sentimentului modern al naturii. În destrămarea ei apoasă, în gracilitatea ei convalescentă, natura, edulcorată pînă la anemie, cade în condiția intimistă a albumului de familie. Față de această evoluție a pitorescului aplicat, va trebui să recunoaștem teoriei pitorescului o anumită, compensatorie, virilitate.

5. Teoria pitorescului

a. TERMENUL

Primul istoric mai amănunțit al conceptului de „pitoresc" aparține lui Richard Payne Knight.[88] El socotește că, pentru întîia oară, termenul a fost folosit în Italia

sfîrșitului de secol al XVI-lea de Redi, membru al „Academiei della Crusca". Punînd în circulație „pitorescul", Redi n-ar fi făcut decît să numească ceea ce în spațiul picturii italiene exista încă de la Giorgione și Tizian: un stil care nu se livrează gustului comun, ci numai celui educat la școala pictorilor.[89] Tot o obîrșie italienească invoca și William Aglionby în 1685 cînd, vorbind despre o anumită libertate de execuție în pictură, observa: „E ceea ce italienii numesc pictură *a la pittoresck* (sic), adică îndrăzneață".[90] Walter John Hipple Jr. nu exclude totuși posibilitatea nașterii pitorescului ca termen specific în Țările de Jos. Cuvîntul olandez *schilderachtig* apare la începutul secolului al XVII-lea în textele lui Karel van Mander. Cincizeci de ani mai tîrziu, el e preluat de Joachim von Sandrart, care, aplicîndu-l la pictura lui Rembrandt, se dovedește a-l înțelege la fel ca Uvedale Price în Anglia sfîrșitului de veac al XVIII-lea.[91] Dar cel dintîi care folosește termenul în limba engleză după Aglionby, și cu sensul de „grafic", e Steele, în piesa sa *The Tender Husband* („Soțul iubitor").[92] De-a lungul întregului veac al XVIII-lea „pitorescul" va apărea apoi frecvent, dar în accepțiuni de cele mai multe ori incerte. Pope îi atribuia, în 1712, o origine franțuzească, fără să știe că Academia Franceză n-avea să-i facă loc în dicționarele sale decît după 1732. De altfel, pentru Pope pitorescul nu avea decît înțelesul de *pictorial* („ilustrat", „însoțit de imagini", „evocator de imagini").[93] Gray, în 1740, nu simte nimic contradictoriu într-o formulare cum este *noble and picturesque*. Iar în dicționarul său din 1755, Samuel Johnson, fără a acorda pitorescului o rubrică aparte, se folosește de el pentru a defini termeni atît de disparați cum sînt *graphically* („grafic"), *love* („iubire"), *prospect* („vedere"). În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, apare și analogia „pitoresc–caricatural". Un oarecare Bulford dintr-o piesă de Tobias Smollett exclamă văzînd un personaj scăpat dintr-un incendiu în cămașă de noapte: „*O, what a subject, o, what*

a caricatura, *o, for a Rosa, a Rembrandt, a Schalcken... I'll give a hundred guineas to have it painted*".*[94] Melone, cunoscutul editor al lucrărilor literare ale lui Reynolds, definește, în același spirit, o caricatură a acestuia ca pe „un travesti pitoresc al *Școlii din Atena* de Rafael". O parte din atributele care revin în mod obișnuit pitorescului sînt enumerate, într-un text din 1795, sub titlul generic de „ornament rural"[95]: „frumusețe desfigurată" (*defaced beauty*), „urîțenie împodobită" (*adorned ugliness*), „urîțenie colțuroasă" (*ragged ugliness*) etc. În sfîrșit, în 1801, într-un supliment la dicționarul lui Johnson, George Mason consacră pitorescului o jumătate de coloană, înșiruindu-i următoarele accepțiuni: 1) ceea ce place ochiului, 2) singular, neobișnuit (*remarkable for singularity*), 3) izbind imaginația cu armele picturii, 4) ceea ce urmează a fi exprimat prin pictură, 5) ceea ce oferă un bun subiect pentru peisaj, 6) potrivit a lua chip peisagistic.[96] George Mason încerca să rezume, sub aceste șase puncte, toate tezele care se constituiseră, pînă la el, într-o complexă teorie a pitorescului. Etapele consolidării acestei teorii — mai importante în definitiv decît orice pedanterie filologică — ne vor reține atenția în rîndurile care urmează.

b. „CEARTA PITORESCULUI" DE LA HENRY WOTTON LA R. P. KNIGHT

Gîndul pitorescului a prins contur într-o Anglie excedată de ordinea abuzivă a grădinilor de tip francez și olandez, devenite, încă din veacul al XVII-lea, o modă europeană. Reacția englezilor, colorată de la bun început de un anumit orgoliu național, era, în fond, sănătoasă. Empirismul britanic se arăta, ca niciodată, favorabil unei intuiții exacte: natura, dacă e să fie cu adevărat prezentă în ambianța umană, trebuie să rămînă „naturală": fără

* „O, ce subiect, ce caricatură, pentru un Rosa, un Rembrandt sau un Schalcken... Aș da o sută de guinee să o am pictată."

fard, fără croieli geometrizante, fără corsetul unor „principii" străine de legea ei. O spusese încă David Hume: *Nature is always too strong for principle* („Natura e întotdeauna prea puternică pentru a asculta de principii"). Cîtă vreme se constituie ca o critică a ideii franceze despre grădini, ba chiar, la un Shaftesbury, ca o critică a ideii de grădină în general, teoria britanică a pitorescului ne apare drept una dintre cele mai adecvate atitudini spirituale europene față de problema naturii. Dar cum vom vedea, încă de prin 1730, atît în teritoriul purei teorii cît, mai ales, în acela al practicilor jardiniere curente apar grave confuzii și degenerescențe. Nevoii de regăsire a naturalului i se substituie treptat nevoia de reconstituire a lui prin procedee artificiale. Cu alte cuvinte, natura însăși ajunge să fie pentru grădinari prea puțin naturală. Apar cîteva generații de foarte sîrguincioși *improvers* („specialiști în înfrumusețări"), care nu se mai deosebesc de francezi prin concepție, ci doar prin stil. Ca și francezii, ei *manipulează* natura, doar că o fac după un canon estetic mai „picant", mai fantezist, mai greu formalizabil. Se obține astfel tot o crispare, dar una mai sofisticată: o „naturalețe" teatrală, de tipul celei pe care o arborează un acrobat cînd, atîrnat precar de cupola circului, zîmbește către public... Gafa francezilor și a olandezilor consta în a dori să aranjezi natura după legile *arhitecturii*. Gafa engleză va consta în încăpățînarea de a o subordona *picturii*, așadar unei legi care îi e la fel de exterioară.

Să urmărim acum istoria acestei gafe. În prima ei fază, cum spuneam, teoria pitorescului are sunetul neechivoc al bunului-simț. O putem ilustra încă din 1624, cînd Sir Henry Wotton, în ale sale *Elements of Architecture*, găsea de cuviință să afirme: „După cum construcțiile (*Fabriques*) trebuie să fie regulate, grădinile trebuie să fie neregulate."[97] Se înregistra așadar, încă de la acea dată, caracterul „organic" al naturii, în contrast cu cel geometrizant al mediului construit de om. În 1685, Sir William Temple era și mai explicit cu privire la farmecul posibil al gră-

dinilor „informale", datorat poate „goanei după inventivitate a fanteziei sau a judecății" (*to some great race of fancy or judgement in the contrivance*).[98] Sir William are chiar la îndemînă exemplul grădinilor chinezești pe care, e drept, le socotește greu de realizat în Anglia.

Categoric în favoarea „obiectului" natural, a ordinii genuine pe care „starea primitivă" a peisajului o întruchipează, se declară maestrul recunoscut al lui Diderot, Lord Shaftesbury. El opune sublimul naturii sălbatice acelei „maimuțăreli a grădinilor princiare" (*formal Mockery of princely Gardens*)[99] prin care păcătuiau continentalii. Elizabeth Wheeler Manwaring socotește însă, pe bună dreptate, că cel mai influent avocat timpuriu al naturii „libere" va fi Addison[100]: „În ce mă privește — spunea el —, prefer să contemplu un copac luxuriant, cu ramuri bogat ramificate, decît unul redus la o figură matematică."[101] Despre splendoarea naturii „fără ornament" va vorbi și Steele în *The Guardian*[102], iar Alexander Pope, slujind, în poemele sale, aceeași idee, se va număra, alături de Burlington, între cei dintîi englezi posesori de grădini pitorești.[103] Tot lui Pope îi datorăm, poate, și una dintre primele invocări ale picturii de peisaj drept *model* al artei grădinilor: „Orice formă de grădinărit e pictură de peisaj", avea el să spună.

Este semnificativ să constatăm că tema aceasta a întoarcerii la „sinceritatea" naturii se articulează, la începutul secolului al XVIII-lea, mulțumită condeielor unor *moraliști* ca Addison sau Steele. Pope însuși era „un propovăduitor al rațiunii" (*a teacher of reason*), iar gusturile lordului Burlington în materie de arhitectură erau pronunțat palladiene, așadar refractare la excursuri parageometrice. Natura apare, în acest context, ca fiind locul, singurul loc în care abaterea de la regulă poate fi validată. Parcul e, în pitorescul lui, complementar arhitecturii rectangulare a clădirii pe care o înconjoară, tot astfel cum natura în general e complementară, în candida ei primitivitate, rezonabilei norme sociale. Natura e delirul

acceptabil, domeniul în care jocul e posibil, ba chiar recomandat. E maximul de libertate pe care și-l poate îngădui spiritul convențional. Întreaga teorie a pitorescului, cu numeroasele sale ramificații, se poate analiza ca o ilustrare a înțelegerii — tipic europene — a naturii ca debușeu, ca supapă a unei conștiințe suprasaturate de normă, de regulă limitatoare. Natura e pentru european singura realitate a cărei lege dezleagă. Ea devine astfel, pe nesimțite, o utopie, depozitară a tuturor nostalgiilor noastre antisociale și, în sens larg, o critică a excesului de determinări pe care le aduce cu sine civilizația. Lui Pope i se atribuie afirmația: „Un arbore e un obiect mai nobil decît un prinț înveșmîntat de paradă."[104] A contempla în aceste condiții un copac contorsionat e a contempla deziderativ o formă de răzvrătire pe care imediatul politic o inhibă. Grădina de tip pitoresc, cu micile ei surprize, pe care ești încurajat să le cauți, cu „poantele" și spectaculosul ei satisface în minor nevoia de schimbare, de extraordinar, a unei umanități plictisite. Dincolo de amuzamentul lui, pitorescul ascunde aceeași insatisfacție pe care o disimulează serbările galante ale rococoului. „El e însăși plăcerea de a spera" (*it is the pleasure of Hope, per se*) — spune cu dreptate Christopher Hussey.[105] O plăcere riscantă, care înlocuiește tristețea de a nu găsi cu voluptatea de a căuta fără încetare. Așadar, o formă caracteristică de *donjuanism*. Întrucît însă pitorescul e, în istoria esteticii, un episod britanic, el nu va atinge tragismul pe care tema insatisfacției donjuanești îl cunoaște în mediile Rococoului continental, la un Watteau de pildă. Născut ca o inconștientă sau nemărturisită încercare de evaziune din convenția zilnică în anomia stihiilor, gustul pitorescului eșuează într-o mondenă savurare a naturii în ceea ce are ea mai superficial. Debutase ca o infidelitate față de artificiul grădinii socializate a Versailles-ului și sfîrșea prin a fi o infidelitate față de natura însăși. Degradarea începe imediat după 1730, în chiar opera celebrului William Kent. Principiile grădinilor concepu-

te de el sînt limpede rezumate de Jean-Jacques Mayoux după cum urmează: „aparența naturală trebuie să rezulte din relaxarea ordinii geometrice; liniile curbe și neregulate înlocuiesc în felurite chipuri liniile drepte, aleile se încovrighează, canalele șerpuiesc, solul devine ondulat, se umple de movile; copacii rup rîndurile, dispersîndu-se în grupuri neregulate; în sfîrșit — și în curînd aceasta va deveni o mină de aur pentru spiritele ironice —, ici și colo sînt instalați copaci căzuți, pentru ca locul să ia definitiv marca naturală."[106] Încercarea aceasta de a regiza pînă și ceea ce în natură e accidental ar fi grăbit poate căderea practicilor „pitorești" într-o lesne parodiabilă șablonizare a efectelor. Dar către mijlocul veacului disputa dintre rigorile rectangulare și „noima" neregulatului capătă brusc o nesperată demnitate teoretică. Pe de o parte, mulțumită ideilor de coloratură barocă ale lui Hogarth, pe de alta, mulțumită speculațiilor lui Burke asupra sublimului.

În vestita sa *Analysis of Beauty*, apărută în 1753, Hogarth consacră — în cel mai autentic spirit baroc — serpentina drept *line of beauty* („linie a frumuseții"). Se impune cu alte cuvinte — ca și în manierismul postrenascentist — conștiința unui tip de frumusețe de alt ordin decît cea a organizării exterioare, a simetriilor, a calculului. Sînt gustate „varietatea", „imparul" și acea *intricacy* („întortochere", „complicație") care vor apărea ca trăsături caracteristice ale pitorescului în textele de mai tîrziu ale lui Uvedale Price. Pentru a-și clarifica principiile, Hogarth invocă tot ceea ce îl poate sluji din înseși tradițiile culturii engleze. Îl pomenește pe Milton, din *Paradisul pierdut*, și citează versuri shakespeariene, dedicate dansului unduitor al valurilor.[107] Frumosul hogarthian e, față de cel clasic, un „contradans", o bine compusă involuție a formelor. Zona aplicabilității lui e nelimitată. El se poate exprima, iată, pînă și într-un nou tip de coafură, al cărei laitmotiv e o suită savant descrescătoare de bucle aranjate după modelul șerpilor încolăciți.

Dacă Hogarth se face partizanul unui *alt tip* de frumusețe, Edmund Burke în *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, apărut în 1756, se concentrează asupra unei categorii formale care e *altceva* decît frumusețea: categoria sublimului. Temeiul disjuncțiilor profesate de Burke e fiziologic: există emoții estetice care, spre deosebire de cele stîrnite de experiența frumosului, par să afecteze instinctul nostru de conservare (*self-preservation*). În vreme ce frumosul e *smooth* („neted"), *gentle* („delicat"), *pleasing* („plăcut"), *attractive* („atrăgător"), sublimul e acompaniat de *fear* („teamă"), *difficulty* („inconfort"), *pain* („durere"), *astonishment* („uimire"). Organic, el se exprimă, prin urmare, într-o stare de *tensiune* care se poate totuși integra esteticului în măsura în care e resimțită — în mod paradoxal — ca *delightful* („fermecătoare"). Uzurpînd astfel monarhia frumosului, a stilului legiferabil, a clarității ordonatoare („O idee limpede e totuna cu o idee minoră" — sună una dintre celebrele sale sentințe), Edmund Burke oferă cîtorva teoreticieni de după el reperul unor speculații de aceeași natură. Între ei, cel mai însemnat e primul „erou" al teoriei pitorescului, reverendul William Gilpin, *„Vicar of Boldre in the New Forest"*. Întru cîtva donquijotesc, acest „dulce maniac al viziunii și pelerinajelor pitorești"[108] ne îndatorează cu o primă categorică lămurire terminologică. În fruntea unei lucrări din 1768[109], el așază o *Explanation of Terms* („explicație a termenilor"), menită să suprime echivocul născut din cele două accepțiuni simultane ale „pitorescului": există, mai întîi, pitorescul înțeles ca ceea ce este *agreeable in a picture* („plăcut într-un tablou") și există apoi ceea ce Gilpin numește *picturesque grace* („grația pitorească"), adică „o formă agreabilă ce se poate conferi chiar și unui chip burlesc" (*an agreeable form which may be given even to a clownish figure*). În primul sens, pitorescul devine o exigență necugetat de severă, căci obligă realul să se conformeze unui artificiu cultural. A privi natura în numele acestei exigențe însemna fie a căuta

Rosa, fie a vedea în fiecare pajiște „un Gainsborough". Ni se revelează, prin aceasta, un nou aspect al „donjuanismului" pe care estetica pitorescului îl implică. Cel care vede într-o pajiște un Gainsborough nu poate pretinde că are intuiția acelei pajiști: el omagiază doar un Gainsborough imaginar. Pitorescul e față de natură ceea ce „livrescul" e față de cultură: o experiență mediată, lipsită de spontaneitate, un mod de a abandona realitatea lucrurilor de dragul unei „Arcadii" improvizate. Altfel spus, pitorescul e un mod de a înșela natura cu picturalitatea, un mod de a o trăda. Pentru a fi pitorească, natura nu are dreptul să fie ea însăși. Ea trebuie neapărat să arboreze „acel fel de frumusețe care ar arăta bine într-un tablou".[110] Față de acest prețios imperativ, sensul secund al „pitorescului" apare contradictoriu. Căci el acoperă — cu extremă larghețe — întreaga sferă a *agreabilului greu de clasat* la una dintre celelalte rubrici ale esteticii tradiționale. Orice poate fi pitoresc: urîtul, exoticul, amuzantul, surprinzătorul. S-ar spune că pitorescul — astfel înțeles — e șansa estetică a tuturor realităților care au pierdut cursa frumuseții, fără a ieși însă definitiv din joc. El preia ceea ce frumosul respinge, dar ceea ce totuși, din punct de vedere formal, rămîne semnificativ. Pitorescul e „restul" frumosului, debaraua lui. În ce raport este el atunci cu sublimul lui Burke? Întîi, spre deosebire de sublim, pitorescul nu are înălțimea categorialului, ci doar pe aceea a „cazului particular". El nu concurează frumosul; îl nuanțează numai. Caracterizat, e drept, de aceeași *roughness* („asperitate") care definește și sublimul, pitorescului îi lipsesc „terifiantul", „bizarul", „fantasticul". E sublim căzut în minor, în „uzual". Dinaintea lui nu ți se poate tăia respirația. „Sublimul" e atributul optim al lui Don Quijote. Îi rămîne lui Sancho Panza să fie „pitoresc". În aceeași ordine de idei, putem socoti sublimul ca pe o determinare a spiritului *baroc*, în vreme ce pitorescul corespunde *rococoului*; este, adică, un baroc efemi-

nat, o „sublimitate sentimentalizată", cum spune, într-un excelent eseu, Wylie Sypher.[111] Pitorescul — adaugă Sypher — caută „fascinația sublimului, dar fără a implica, asemeni lui, abandonarea de sine" (*the excitement of the sublime, without its abandon*). Pitorescul e felul secolului al XVIII-lea de a reflecta barocul.

Pornind de la accepțiunea aceasta secundă a pitorescului, teoreticienii generației de după Gilpin, Richard Payne Knight mai ales vor ști să pună în discuție probleme care anticipează — cum vom vedea — cîmpul de preocupări al impresionismului. Dar, în imediatul practicilor grădinărești din jurul lui Gilpin, greutate nu are decît accepțiunea primă a pitorescului: regîndirea naturii după criteriile pictorului. Se poate vorbi, în acest caz, de un autentic „sentiment al naturii"? Sau avem mai curînd de-a face cu o afectată critică a ei, cu o atitudine decis reformatoare, foarte apropiată, dacă nu identică în spirit, cu acel *plaisir superbe de forcer la nature* („plăcerea superbă de a constrînge natura") invocat de Saint-Simon în legătură cu stilul parcurilor de la Versailles? Aplicate, principiile lui Gilpin[112] justifică întreaga modă a „îmbunătățirilor", a „corecturilor" la care e supus peisajul de-a lungul veacului al XVIII-lea englez. Alături de textele lui Whately (sau Wheatley)[113], Horace Walpole[114], William Mason[115], cele ale lui Gilpin constituie o discutabilă teorie a naturii trucate care, de la o vreme, nu va mai putea evita resursele de autoironie ale spiritului englez. În 1812, de pildă, William Combe va compune o amuzantă satiră, *Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque* („Excursia dr. Syntax în căutarea pitorescului"), în care „Dr Syntax" e o caricatură a lui Gilpin însuși. Iată-l perorînd:

I'll make a Tour, and then I'll write it...
I'll ride and write, and sketch and paint,
And thus create a real mint;
I'll prose it here, I'll verse it there
And picturesque it ev'rywhere...

Sau altundeva:

And though a flimsy taste may flout it
...As my time shall not be lost,
I'll make a drawing of the Post.
There is something picturesque about it:
'Tis rude and rough, without a gloss
And well covered o'er with moss;
And I've a right — (who dares deny it?) —
To place you group of asses by it.
Ay! This will do! And now I am thinking
That self-same pond where Grizzle is drinking;
If hither brought, twould better seem,
And faith, I'll turn it to a stream;
I'll make this flat a shaggy ridge
And o'er the water throw a bridge
.....
Thus, though from truth I haply err
The scene preserves its character.[116]*

Moda care a putut fi astfel ridiculizată începuse să cîştige teren încă înainte de mijlocul veacului. În *Common Sense* din 1739 se putea citi: „Astăzi, oricine, oricît de mare sau de mică i-ar fi averea, e veşnic pe cale «să aranjeze cîte ceva pe domeniul lui» (*is doing something at his Place*), cum spune o expresie la modă: cu greu întîlneşti pe ci-

---

* Voi face o excursie; apoi o voi descrie/ Voi călări, voi scrie, voi face schiţe, voi picta,/ Şi voi face astfel o adevărată invenţie:/ Ici un pic de proză, colea cîteva versuri/ Şi pretutindeni cît mai mult pitoresc...// Şi cu toate că gustul comun s-ar putea revolta/ ...Cum nu vreau să pierd vremea/ Voi desena un stîlp./ Iată! Are ceva foarte pitoresc./ E viguros, aspru, lipsit de luciu/ Şi peste tot acoperit cu muşchi;/ Şi cred că am dreptul — (cine-ar îndrăzni să mi-l conteste?) —/ Să vă aşez lîngă stîlp pe voi, grup de măgari./ Tiii, că bine se mai potriveşte! Şi dacă stau să mă gîndesc bine/ Băltoaca aceea din care bea surul/ Ar arăta mai bine pusă mai încoace/ Şi, pe cinstea mea, am s-o transform într-un rîu;/ Din suprafaţa ei netedă voi face o creastă stîncoasă/ Şi deasupra voi aşeza un pod./ ...Şi chiar dacă astfel sfidez adevărul,/ Scena îşi păstrează neştirbit caracterul.

neva care, după schimbul uzual de amabilităţi, să nu te informeze că tocmai e *in Mortar and moving of Earth*, termenii curenţi pentru «a clădi» şi «a grădinări». Un spaţiu deschis, un rîu serpentinat şi o pădure au devenit necesităţi absolute ale vieţii, fără de care pînă nici cel mai sărăntoc *Gentleman* nu crede că poate face o bună impresie în ţinutul său."[117] Personajul-emblemă al acestei manii, cel mai „pitoresc" autor, poate, de grădini pitoreşti e un anume Brown, poreclit „Capability", pentru că, de îndată ce vedea un parc neprelucrat după principiile sale, exclama: parcul acesta e plin de posibilităţi (*capabilities*). Anecdotica adunată în jurul acestui dezlănţuit *improver* e caracteristică. Admirînd odată un fir de apă pe care tocmai îl „amenajase", va fi fost auzit spunînd: „Tamisă, Tamisă, n-o să mi-o ierţi niciodată!"[118] Pe bună dreptate, Richard Owen Cambridge, excedat de meliorismul incorigibil al lui Brown, a găsit de cuviinţă să-i spună, mai mult în serios decît în glumă: „Sper să mor înaintea dumitale; aş vrea să văd cerul înainte să apuci să-l îmbunătăţeşti."[119]

În acelaşi spirit cu Brown se afirma şi un alt „specialist", Humphrey Repton, care avea mare succes umblînd din castel în castel cu ale sale *livres rouges* (albume cu desene după natură, acoperite cu o foiţă transparentă pe care se adăugau „înfrumuseţările" necesare). Pentru a colora imaginea acestei preţiozităţi mondene, Christopher Hussey citează din *Scots Magazine* (1767) descrierea grădinilor unui oarecare Tyers din Vauxhall, care mersese cu ambiţia manipulării naturii pînă la a dori să o transforme într-o „grădină de idei", într-un parc moralizator, plin de aluzii filozofarde. Fiecare alee devenea emblema unui sentiment sau a unei idei pilduitoare. Exista, astfel, o „Vale a Umbrei Morţii", decorată cu relicve sacre, cu coşciuge în loc de coloane şi cu hîrci presărate ici-colo *agreeably* („în mod atrăgător"). Dar nu numai exterioarele sînt amenajate „pitoresc". În 1752, sala în care urma să aibă loc un bal irlandez e descrisă astfel de Mrs. Delany[120]: „Camera reprezintă o pădure, aşa încît în mijloc

e destul loc pentru treizeci de perechi de dansatori; la un capăt al sălii, se află un portic pe coloane dorice, decorat cu coşuri de flori şi cu lumînări de ceară verde, din care, de aceea, nu vezi decît flacăra". Nu lipseşte nici un mic templu gotic şi un *„grotto", extremely well expressed* („extrem de bine realizat"), în care stau muzicanţii îmbrăcaţi în păstori. Copacii sînt copaci adevăraţi, dar cu frunze artificiale...

Nu e nevoie să multiplicăm exemplele de acest fel pentru a completa portretul unei etape a gustului european, a cărei analiză ar oferi un foarte variat material studiilor, atît de numeroase astăzi, asupra *kitsch*-ului. E, de altfel, uşor de înţeles că pînă şi contemporanii fenomenului au sfîrşit prin a se declara iritaţi de tot mai suspectele sale manifestări. În chiar tabăra grădinarilor, de pildă, apar reacţii mai mult sau mai puţin vehemente la adresa liniei Brown–Repton. Îl vom invoca, în acest sens, pe William Chambers[121], care, umblat prin Orient, propunea societăţii engleze (cu indiscutabil succes, de vreme ce ajunsese grădinarul prinţesei de Wales şi apoi profesorul de desen al fiului ei, viitorul George III) un stil grădinăresc mai ponderat, de „autentică" inspiraţie răsăriteană. Influenţa lui Chambers va fi însă mai puternică pe continent decît în Anglia[122], aşa încît adversarii lui au putut rămîne încă multă vreme în graţiile snobilor. Dar şi în calea unor polemişti de mai mare calibru decît Chambers. Doi dintre ei constituie laolaltă ultimul şi cel mai interesant episod al epopeii eroi-comice pe care o urmărim: erau doi amatori de artă, vecini de moşie şi amici, amîndoi călătoriţi prin Italia, amîndoi *Whigs* şi amîndoi veleitari într-ale esteticii: Uvedale Price şi Richard Payne Knight. Cu ei, *la querelle du pittoresque* (expresia e a lui Mayoux) îşi atinge apogeul.[123]

Price publică, în 1794, un *Essay on the Picturesque* îndreptat împotriva lui Repton. Repton — e de părere Price — greşeşte de două ori: mai întîi, „înfrumuseţînd" prea mult şi încă într-o manieră care tinde să recadă în pedan-

teria grădinilor franco-olandeze, și apoi neținînd seama, în zelul său de practician, de lecția picturii. Arta grădinăritului trebuie să-și ia drept model pictura de bună calitate (prototip: Claude): „După cum cel care nu studiază decît arta are un gust limitat, cel care se concentrează doar asupra naturii are un gust vag și indecis."[124] Nicăieri, poate, ca în această expresie nu se declară mai fățiș distanța de principiu a teoriei pitorescului față de orice genuin sentiment al naturii. Natura, singură, e barbară. Pe de altă parte, frumusețea, singură, e insipidă. Pitorescul trebuie să i se adauge ca o mirodenie acidă, ca sarea-n bucate. Nu să „înfrumusețezi" (ca Repton) e scopul, ci să condimentezi. Să obții *variety* și *intricacy*. Pitorescul are drept efect faptul de a stîrni și întreține curiozitatea.[125] Pentru aceasta, el are nevoie de o organizare *succesivă* a impresiilor, de un lanț crescător de „surprize" optice, în vreme ce frumosul se întemeiază pe armonia părților sale, percepute simultan.[126] Distincția aceasta trebuie reținută, căci ea e un prim element al unei suite la capătul căreia Price și Knight apar ca precursori, insuficient adînciți încă, ai mentalității impresioniste.[127] Pentru Uvedale Price, pitorescul are mai curînd sensul prim pe care i-l acordase Gilpin: acela de *agreeable in a picture*.[128] El propune mereu grădinarului „modele": Claude Lorrain, Rubens, Teniers, Steen, Van Ostade etc. Pe de altă parte, și celălalt sens al termenului — de asemenea semnalat de Gilpin în 1768 — îi e familiar: există obiecte și împrejurări pitorești în sine. Un templu grec — frumos la origine — devine, în ruină, pitoresc. Satan în cerul începuturilor sale cuminți e frumos, în cădere e pitoresc. Goticul e pitoresc, împreună cu autumnalul, întunecatul, îmbătrînitul. Dimpotrivă, prospețimea, limpiditatea, primăvăratecul sînt frumoase.[129] În acest sistem de opoziții, pitorescul se recomandă ca un soi de „romantism vizual".[130] Dar romantismul său e echivoc totuși, în măsura în care trimite către modele mai curînd clasicizante (din specia „peisajului ideal" al veacului al XVII-lea).

In același an cu eseul lui Price, apare poemul în versuri al lui Knight, intitulat *The Landscape*.[131] Într-o lungă notă la a doua sa ediție, Knight angajează cu vecinul său din Herefordshire o amicală dispută privitoare la sensul ultim al pitorescului. „Pitorescul" este, la Price, în chip arbitrar „categorizat". El pare a decurge din calități imanente obiectelor contemplate. Or, spune Knight, nu există „obiecte pitorești", ci „viziune pitorească". Mai exact, orice dat al realului poate fi resimțit drept pitoresc în clipa în care îl abordăm dintr-un unghi anumit: un unghi strict *optic*. A fi sensibil la pitorescul lucrurilor înseamnă a le putea consuma *numai* forma, ruptă de orice conotație extraformală. În orice caz, a separa insistent „pitorescul" de „frumos" devine futil. Ele nu sînt diferite: *devin* diferite în funcție de atitudinea noastră față de ele. Un obiect „frumos" poate fi discutat în termenii „pitorescului" de îndată ce îl considerăm în exterioritatea formei sale. Invers, un obiect pitoresc capătă atributele frumuseții dacă, încetînd a fi degustat strict senzorial, e așezat într-o mai largă rețea asociativă. Teoria lui Knight pare să fi profitat de pe urma unei lucrări pe care Archibald Alison o tipărise cu patru ani înaintea poemului său.[132] Nimic — spunea Alison — nu place în sine. Orice obiect stîrnește plăcere sau neplăcere după cum el provoacă în noi asociații de un tip sau altul. Am putea vorbi, cu tolerabilă aproximație, despre un anumit kantianism ținînd de „spiritul vremii". Calitățile estetice ale lucrurilor nu le aparțin. Frumusețea lor e întotdeauna *pulchritudo adhaerens*, un conglomerat de senzații și categorii subiective. Lui Knight nu-i va rămîne decît să spună: orice frumusețe în afară de cea pitorească e *asociativă*. Doar pitorescul e plăcere optică pură, născută printr-un fenomen de *disociere*. El se instituie acolo unde vizualitatea anulează toate celelalte registre ale empiricului (tactilitate, olfactivitate etc.) și, cu atît mai mult, acolo unde empiria vizuală anesteziază orice criteriu eticist, psihologic etc. Explicabil printr-o asemenea atitudine față de real, pitorescul se recomandă ca o variantă a estetismului. În același timp însă, el pare să întruchipeze gestul originar al oricărui pictor: conver-

tirea unui real sinestezic într-o construcție strict vizuală, izolarea elementului formal, singurul reprezentabil într-un tablou, din spectacolul polifon al lumii. Această categorică supralicitare a ochiului pe care teoria lui Knight o implică ne îndreptățește să o socotim cu adevărat revoluționară în planul evoluției europene a ideilor estetice. Ea nu va fecunda universul concret al stilurilor decît abia în a doua jumătate a veacului următor, la impresioniști. Mai mult decît atît, ea trimite cu gîndul la *teoria purei vizualități* pe care Konrad Fiedler o va consolida în tîrziul secolului al XIX-lea, punînd temeliile unei înțelegeri a formei și a raporturilor artei cu zona cunoașterii, de pe urma căreia va beneficia întreaga gîndire artistică a secolului al XX-lea. „Pitorescul — recunoaște Hussey[133] — poate fi văzut ca un prim pas pe drumul către valorile esteticii abstracte."[134]

Uvedale Price ia în serios provocarea polemică a lui Knight și, în 1801, publică drept răspuns un *Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*.[135] De fapt, „dialogul" se încinge între trei personaje: Howard (omologabil lui Knight), Hamilton (Price însuși) și „un filistin", reprezentant al „bunului-simț" profan (Mr. Seymour). Hamilton Price îi reproșează lui Howard-Knight o abuzivă „subiectivizare" a conceptelor. Există obiecte „pitorești" în sine. Ele nu au aceleași calități cu cele frumoase (fiind doar *altfel* contemplate — cum pretinde Knight), ci un alt tip de calități. Se invocă o distincție a lui Marcus Aurelius (*the herald of the picturesque* — „vestitorul pitorescului" — proclamă emfatic Price) între lucruri „frumoase la privit" (*kalâ*) și altele „plăcute ochiului" (*eueidía*), fără a fi totuși frumoase: smochinele prea coapte de pildă, sau măslinele crăpate.[136] O dată mai mult, pitorescul apare drept un rafinament al „ochiului artist". El are ceva din acea *beauté louche* („frumusețe echivocă") savurată mai tîrziu de Baudelaire, sau de Sainte-Beuve (*Moi, j'aime en deux beaux yeux un sourire un peu louche...*)[137]. Alături de Marcus Aurelius, e citat și Erasmus: „*...quae natura deformia sunt plus habent et artis et voluptatis in fabula*"[138] („cele ce sînt prin natura lor diforme cîștigă, cînd

sînt povestite, atît în meşteşug, cît şi în desfătare"). Price pare extrem de sigur de părerile sale. El şi le consolidează şi nuanţează cincisprezece ani la rînd, oferindu-le publicului într-o variantă definitivă în 1810.[139]

Între timp însă, Knight nu-i rămîne dator: în 1805, el reia disputa, într-un *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, sistematic împărţit, după buna tradiţie engleză, în trei secţiuni: *Of Sensations* („Despre senzaţii"), *Of Associations of Ideas* („Despre asociaţiile de idei") şi *Of Passions* („Despre pasiuni"). Punctul său de vedere e neclintit. Citatelor lui Price el le opune autoritatea lui Hume: „Frumosul nu e o calitate aparţinînd lucrurilor însele. El există mai curînd în cugetul care le contemplă, şi cugetul fiecăruia percepe un alt fel de frumuseţe".[140] Tot astfel, nici pitorescul nu e o calitate obiectivă. Cuvîntul nu are utilitate decît în sensul lui cel mai comun (*appropriate to painting* „adecvat picturii")[141], evocînd, e drept, chiar şi la acest nivel, o superioară înţelegere a picturii: ea „imită numai calităţile vizibile ale corpurilor, separîndu-le de toate celelalte".[142] Iată de ce putem admira într-un tablou lucruri (un bou jupuit, de pildă) care, în realitate, nu ne fac nici o plăcere. Cu alte cuvinte, asemenea lucruri nu ne fac plăcere *decît* în măsura în care ele sînt *doar văzute*, şi nu „trăite" în contextul lor integral. Pentru ca ceva să fie „frumos", senzaţia optică trebuie, dimpotrivă, să se combine cu o informaţie mentală sau afectivă: cînd spunem „sîn frumos", nu forma lui pură ne place: o formă riguros asemănătoare cu a sa, dar transferată într-o altă materie şi smulsă din contextul feminităţii încetează să ne mai seducă.[143]

Ajunsă, prin duelul Price-Knight, în anii dintîi ai secolului al XIX-lea, controversa pitorescului va părăsi treptat scena actualităţii teoretice, lăsînd încă o urmă adîncă în carnea sensibilităţii europene. Am putut constata valoarea anticipativă a acestei controverse şi investirea ei de a aduce un spor de nuanţă în tabelul „categoriilor" estetice settecentiste. Frumosul e relativizat, gustul public e obligat să accepte subtilităţile neregulatului, legile

surdinării legii, domeniul „vizualității" e perceput nu numai în ambianța celorlalte facultăți senzoriale, ci în specificitatea și autarhia sa. Dar natura? Știm, la capătul aventurii pitorescului, ceva esențial despre ea? Că e de respectat *in puris naturalibus*? Că regia degradării ei depășește rigorile criteriilor curente? E, poate, prea puțin. Și sîntem aproape înclinați să dăm dreptate lui Shelley care, într-o scrisoare către Peacock, din 1821, spunea: „să nu facem și noi ca marii întemeietori ai pitorescului, Price și Payne Knight, care, asemenea unor cîini de vînătoare prost dresați, lătrau unul la altul ori de cîte ori nu erau în stare să prindă iepurele."[144] Fraza lui Shelley poate deveni foarte expresivă nu numai cu aplicare la împrejurarea particulară a controversei pitorescului. *Metafora vînătorii*, care în mediul englez nu este, de altfel, o simplă metaforă — are forță caracterizantă pentru o largă secțiune a dialogului european cu natura. Ne comportăm adesea, în acest dialog, ca niște donjuanești vînători de priveliști. Hăituim păduri, brutalizăm pajiști, domesticim ape și, în acest iureș devastator, ne place să vedem o sănătoasă adeziune la „viața naturii", la ceea ce în ea e „grandios" și „echilibrant". Științele și vilegiatura reprezintă momentul vînării propriu-zise, iar pictura de peisaj și grădinăritul pe acela al preparării savante și al consumării vînatului. Ce aflăm totuși despre natură, cînd simțurile noastre, ca niște ogari isterizați, gonesc pe coclaurii ei? Ce știe vînătorul despre viața animală, dincolo de faptul că e naivă, speriată și devorabilă?

6. Pitorescul și spiritul britanic

Într-o carte, ea însăși pitorească (*The Englishness of English Art*), Nikolaus Pevsner găsește o convingătoare serie de coincidențe între „specificul englezesc" și datele caracteristice ale teoriei pitorescului.[145] Pînă și clima insulei britanice e invocată drept cauză posibilă a unei anumite concepții despre natură: o climă „prea caldă ca

să te țină în casă și prea răcoroasă ca să-ți îngăduie să lenevești, o dată ce ai ieșit afară. De aici sporturile englezești, grădinăritul englezesc etc." Înclinația spre neregulat și nelegiferabil — încurajată de estetica pitorescului — e pusă în legătură și cu profilul politic pe care englezii și l-au constituit. Sînt invocate „toleranța" engleză și gustul englez pentru libertate. Încă din 1598, Hentzner, un turist german, observa că Albionul „nu suportă nimic care seamănă a sclavie". Lui Thomson, libertatea insulară îi apare opusă predispoziției spre centralizarea puterii a societății franceze. Iar George Mason, în 1768, atribuie nașterea grădinilor peisagistice englezești unui autohton spirit de „independență în materie de gust, religie și guvernămînt".[146] Comentînd un poem de epocă (*The English Garden*, 1781), Hussey atestă și el, ca pe o treime sacră a Angliei: Biserica, Statul și Parcurile.[147] Este într-adevăr demnă de luat în seamă deplina coerență dintre moravurile politice și culturale ale lumii bune din Anglia secolului al XVIII-lea și aparatul teoretic care, în jurul conceptului de pitoresc, constituie programul activităților grădinărești. Simțul aristocratic al răgazurilor, cosmopolismului dublat totuși de o nedisimulată suficiență națională (*Italian light on English Walls* — i se părea lui Cowper, poetul preferat al lui Constable, formula ideală a bunului-gust plastic[148]), imensul dozaj de afectare cheltuit pentru obținerea spontaneității sînt, toate, semnele unui „geniu al locului" pe care nu întîmplător Pope îl instituie ca normă (*Consult the genius of the place in all...* „Ia seama mereu la spiritul locului"). Faptul însuși că o teorie a naturii nemediate se conturează și se dezvoltă într-un veac ale cărui cuvinte de ordine sînt *Virtuoso, Connoisseur, Man of Taste* (Om de gust) demonstrează în ce măsură cultul purei naturi e o temă culturală între altele.[149] Cît despre instaurarea picturii ca *mater artium*, ca *„the true virtuoso science"* cum îi spunea Shaftesbury („adevărata știință a virtuoso-ului"), ea nu trebuie să ne inducă în eroare. Pictura nu e nici ea un criteriu purisim. Căci

cei mai mulți o judecă prin raportare la literatură sau la feluritele mode consacrate de „spiritele alese".[150] Că pitorescul e mai acasă în Anglia decît oriunde, au înțeles și continentalii. „Pitorescul ne vine din Anglia — spunea Stendhal —: un peisaj frumos face parte din religia și din aristocrația oricărui englez."[151] În același spirit, Voltaire nota, cu un veac mai devreme, că geniul poetic al englezilor seamănă cu un arbore care crește „după capriciu, în afara regulilor"[152], așadar în totală conformitate cu metabolismul pitorescului. Anglia este deci pitorească, și pitorescul este englez: aproape londonez uneori. Contemplînd clădirea Parlamentului sau „St. Pancras Station" sau „The Law Courts", Christopher Hussey scrie: „Aceste clădiri, deși neatrăgătoare în detaliu, se integrează în mod pitoresc ambianței lor și, în ceața albăstruie a iernilor londoneze, iradiază întregul mister romantic (*all the mystery of romance*), întreaga complicație (*intricacy*) și varietate pe care le dorea Reynolds."[153]

Și totuși, tocmai pentru că e britanic, pitorescul nu poate comunica cu natura, în afara oricărei convenții. Oricît de mult ar căuta surpriza, misteriosul, diversul, el nu merge pînă la a scăpa din vedere confortul sau utilitatea. Încît s-ar putea spune că reacția britanică la peisaj e, întru cîtva, una de neparticipare metodică. E știința de a te simți bine fără să-ți pierzi capul. Sîntem, cu alte cuvinte, în limitele unei mentalități care și-a făcut în asemenea măsură din convenție o a doua natură, încît, atunci cînd exaltă naturaleța, nu face decît să regăsească convenția. Să adăugăm la aceasta experimentul incorigibil al unui popor care, mereu dispus să înțeleagă lumea ca pe un loc navigabil, ușor de cucerit cu busola și sextantul, confundă necontenit spiritul contemplativ cu spiritul de observație. Iată, spre exemplificare, cum începe un autor englez o carte, foarte utilă de altfel, intitulată *Scenery and the Sense of Sight* („Priveliștea și simțul văzului"): „Pentru a privi în mod avantajos fenomenele răsăritului de soare, am închiriat o cameră cu balcon la etajul doi al unui hotel care

permitea o bună perspectivă spre est... Muntele era la patru mile distanță și se înălța cu aproximativ 2° deasupra nivelului ochilor".[154] După părerea aceluiași autor, trei feluri de calități sînt imperios necesare „cultului" pentru peisaj: atletice, contemplative și științifice.[155] Contemplativul pur ar ocupa, așadar, abia o treime din complexul de instrumente și dispoziții lăuntrice cu care e întîmpinată natura, celelalte două treimi vizînd mai degrabă oarecare aptitudini sportive, precum și o formă de curiozitate, convertibilă în spirit științific, investigator. Igienă și interes pentru lumea exterioară, iată „cauzele finale" ale peisajului, așa cum e el înțeles în mediul englez. „Nu Sybaritul, ci Spartanul e adevăratul epicurean al naturii" — conchide Vaughan Cornish în lucrarea din care am citat adineaori.[156]

Dacă însă „specificul englez" ar explica integral fenomenul teoretic al pitorescului, e de presupus că el n-ar fi trecut niciodată Canalul Mînecii. Or, după 1770, Europa continentală adoptă masiv moda insulară a grădinilor peisagistice (*landscape gardens*), aderînd, prin aceasta, și la temeiul lor doctrinar. În 1775, un oarecare Michel-Paul-Gui de Chabanon putea chiar să publice un text intitulat *Epître sur la manie des jardins anglais* („Epistolă asupra maniei grădinilor engleze"). Ele fuseseră aduse în Franța încă de pe vremea lui Montesquieu[157] și se înmulțiseră apoi, luîndu-și ca îndreptar cartea din 1770 a lui Whately, *Observations on Modern Gardening*. Abatele Delille ezita, la 1782, între parcul de tip englez, *„de la nature amant respectueux"* („iubitor respectuos al naturii"), și cel francez, *„despote orgueilleux"* („despot trufaș"):

Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre
L'un content d'un verger, d'un bocage, d'un bois
*Dessine pour le Sage, l'autre pour les rois**[158]

---

* Nu pot alege între Kent și Le Nôtre/ Unul, mulțumindu-se cu o livadă, cu un crîng sau o pădure,/ Lucrează pentru înțelept, celălalt pentru regi.

Există, firește, și unele rezistențe. Madame de Genlis protestează împotriva acelor *„froids jardins à l'anglaise"* („reci grădini de tip englezesc"), imitate de toată lumea. La rîndul lor, englezii declară că nimeni nu se pricepe să-i imite cum trebuie. Lui Walpole, care vizitase Franța în 1771, îi displăcuse „ferma ornată" a lui Claude Henri Watelet. Elizabeth Manwaring amintește și rezervele unui Arthur Young față de grădinile englezești ale Mariei Antoinette. Dar, dincolo de asemenea mărunte iritări locale, moda pitorescului se instituie ca o modă de anvergură europeană. După Franța, ea cucerește Germania și Italia.[159] Ceea ce înseamnă că, în alcătuirea intimă a duhului european exista, poate dintotdeauna, o anumită apetență pentru înțelegerea naturii ca esențialmente pitorească: o apetență, o disponibilitate pe care Anglia secolului al XVIII-lea n-a făcut decît să o readucă în discuție. Pentru a identifica obîrșiile acestei disponibilități, trebuie să invocăm, credem, Antichitatea greco-romană, și, în ultimă instanță, mediul alexandrin.

7. Natură și alexandrinism

Că germenii grădinilor „pitorești" din secolul al XVIII-lea sînt de căutat în lumea antică, s-a spus în repetate rînduri. „Grădinile romane, evocate de autorii romani (îndeosebi în *Scrisorile* lui Pliniu cel Tînăr), reprezentate pe fresce, continuate uneori în Occident de către tradiția italiană sau provensală și în Orient de grădinile persane sau «arabe», au exercitat o influență directă asupra celor moderne" — constată un specialist de talia lui Pierre Grimal.[160] De altfel, chiar în cuprinsul veacului al XVIII-lea, conștiința acestei filiații ajunsese a se exprima în modul cel mai limpede cu putință. Îndărătul influenței romane, se percepea nu atît influența „paradisurilor" persane, cunoscute în ambianța mediteraneană ca urmare a cuceririlor lui Alexandru cel Mare, cît un model gre-

cesc, ilustrabil prin pasaje literare celebre. „Homer — se spune într-un text din 1718 — va întări gustul grădinarului pentru grandoare, făcîndu-l să aprecieze, cu timpul, pădurile uriașe, stîncile diforme și prăpăstiile."[161] Addison socotea că grădina casei sale de la Bilton era „de tip pindaric" (*altogether after the Pindaric Manner*)[162], iar Robert Castell, studiind locuințele antice, amintea grădinile „mixte" (adică îmbinînd „regulatul" cu „neregulatul") ale lui Pliniu.[163] Despre omagiul adus de Price lui Marc Aureliu am vorbit deja.[164] Rămîne să atragem atenția și asupra împrejurării — caracteristice — că Richard Payne Knight, dincolo de preocupările sale estetice, afișa un interes sistematic, dublat de o competență de prim ordin, pentru arheologia clasică. Disertația sa intitulată *Symbolical Language of Ancient Art and Mythology* („Limbajul simbolic al artei și mitologiei vechi") (1818) este, astăzi încă, utilizabilă, ca și foarte modernul său *Discourse on the Worship of Priapus and its Connection with the Mystic Theology of the Ancients* (1786) („Discurs despre cultul lui Priap și despre raporturile lui cu teologia mistică a celor vechi")[165]. Paralelismul dintre gustul pentru pitoresc și gustul pentru lumea veche este, prin urmare, o realitate ușor de exemplificat. Ernst Gombrich găsește, nu întîmplător, în Vitruviu sursele peisajului „ideal", ca și pe acelea ale peisajului îndrăgit de ghidurile „turistice" ale veacului al XVIII-lea.[166] Peisajul ideal ar corespunde decorului tragic, iar cel „pitoresc" decorului comic sau satiric. Iată tot atîtea fapte capabile să demonstreze existența unei anumite afinități între sentimentul „păgîn" al naturii și teoria pitorescului. Raportată la originea ei antică, teoria aceasta își dezvăluie încă o dată caracterul strict *cultural*, afectarea livrescă. Căci natura antică nu apare niciodată în chip nud, degajată de orice intruziuni antropocentrice. Și deși, în perioada alexandrină, cînd ea capătă configurație plastică (în frescele cu grădini pictate ale stilului II pompeian sau în faimoasele „peisaje odiseene"), prezența naturii semnifică tocmai abandonarea primordialității

umanului și deschiderea curiozității pentru paraumanitate, ea rămîne totuși marcată de „măsura tuturor lucrurilor", de omenesc. Alexandrinismul nu găsește natura ca pe un nou *centru* al realului, apt a uzurpa situația — centrală pînă atunci — a omului, ci ca pe o *periferie* a realului, abia în stare să consoleze spiritele pentru pierderea adevăratului centru. Natura nu e locul unei regrupări de forțe, al unei redescoperiri a ființei din altă perspectivă decît cea „clasică". Ea e doar adăpostul unui *otium* retrospectiv, al resemnării; e cel din urmă confort posibil și ultimul refugiu al Logos-ului, după ce el fusese dislocat din alcătuirea minții omenești. Tipică, în acest sens, va fi fost grădina lui Cicero de lîngă vila sa de la Tusculum. Ea se compunea din două zone de plimbare, amenajate pe două terase.[167] Uneia îi spunea — în amintirea lui Platon — „Academia", și celeilalte — în amintirea lui Aristotel — „Lyceul". Nu este acesta prototipul nenumăratelor „grădini de idei" ale veacului al XVIII-lea? Și nu stă acest prototip sub întregul echivoc al pitorescului? Căci el nu descătușează natura, ci o *citează*. Nu o cultivă ca pe un prilej de transfigurare, ca pe un „în sine", ci ca pe scenografia unei amintiri. Pentru alexandrinismul istoric, ca și pentru alexandrinismul în sens larg în care includem problematica pitorescului, natura nu e un dat ce trebuie integrat existențial, ci doar unul ce trebuie *valorificat*. În mod paradoxal, *otium*-ul pe care ea îl îngăduie se împletește cu un subtil utilitarism: un utilitarism de coloratură intelectuală, care încununează utilitarismul mai puțin sofisticat, mai concret, al peisajului prealexandrin. Peisajul antic e o formă de „interes pentru natură", echivalînd cu gustul modern pentru „frumusețea funcționalului". Cît despre amatorul de pitoresc, el este, nu o dată, ca și strămoșul său, un personaj fericit să știe că poate admira, într-o unică mișcare sentimentală, utilitatea și farmecul „naturii-mumă". „Economiei rurale — spune, în acest spirit, un englez, către 1800 — trebuie să îi adăugăm ornamentul rural. Astfel vom fi nu doar bogați, dar și respectabili."[168]

Colaborarea agreabilului cu confortabilul sau cu productivitatea agricolă fusese proclamată și de John Ruskin ca trăsătură specifică a peisajului antic. El dădea ca exemplu descrierea grădinilor lui Alcinous din cîntul al VII-lea al *Odiseii* (v. 112–135).[169] O confirmare impunătoare a acestei opinii vom găsi însă într-una dintre cele mai frumoase pagini din scrierile platonice: în *Phaidros*.[170] Dialogul acesta despre frumusețe începe cu o așezare în natură. Socrate își invită prietenul mai tînăr la o plimbare de-a lungul rîului Ilissos, în căutarea unui loc prielnic reflexiei (229 a). Cei doi umblă desculți, ceea ce suspendă, de la bun început, ifosul academic și dezadaptarea citadină față de priveliștea parcursă. „Ce fermecător, ce curat, ce limpede este acest mlădios fir de apă!" — exclamă Phaidros. „Și malurile sale, ce potrivite sînt pentru hîrjoana fetelor" (229 b). Hîrjoana fetelor pare, așadar, pentru tînărul interlocutor al lui Socrate, încununarea însăși a peisajului. Peisajul adevărat e peisaj „cu figuri", peisaj înviorat de prezență umană. Este expresia tipică a antropocentrismului grec, a tendinței grecești spre personificare. Ruskin o percepuse de asemenea cînd demonstra că, mai mult decît rîurile, grecii iubeau duhul apelor, spiritele riverane cu înfățișare omenească.[171] Iar la începutul secolului al XIX-lea, Deperthes încă gîndea grecește cînd deplîngea înlăturarea, din unele peisaje, a figurilor, „a căror prezență e singură în stare să dea viață deșertului campestru".[172] Dar să urmărim mai departe plimbarea lui Socrate, în tovărășia lui Phaidros. Locul cel mai potrivit pentru meditație și dialog e identificat. Socrate e acela care îi inventează virtuțile (230 b–230 c): dar inventarul său are drept criteriu nu agreabilul pur și simplu, nu frumosul autonom, ci agreabilul confortabil, adecvarea locului la rostul pe care omul i-l atribuie: platanul e omagiat pentru umbra sa, adierea vîntului pentru „dulceața" ei „bună de respirat"; în sfîrșit, pajiștea e admirabilă pentru că ușoara ei înclinație e ideală pentru odihna trupului și pentru o optimală poziție a capului.

Topos-ul naturii *ospitaliere* (*locus amoenus*), în jurul căruia peisajul european a gravitat atît, își află, în aceste rînduri, o inimitabilă ilustrare. „Ospitalier" înseamnă însă nu numai dătător de confort, dar și discret, neutru, pasiv. Natura „primitoare" e o natură în care te simți atît de bine, încît poți face abstracție de ea: cu alte cuvinte, ea te întîmpină cu o grație în același timp binefăcătoare și inexpresivă: nu te instruiește, nu te bruschează, nu te mută în alt district ontologic. Iată de ce Socrate — și, împreună cu el, o largă rubrică a peisagismului european — poate pretinde că „nu cîmpiile și arborii mă pot învăța ceva, ci mai curînd oamenii de prin orașe" (230 b). E un fel de a spune că orice plimbare prin „pitorescul" naturii sfîrșește cu o reintrare în cetate și, în cel mai bun caz, cu un „tratat despre pitoresc" scris englezește, la focul căminului, cu opuri grecești și latine de jur-împrejurul fotoliului.

EPILOG

Într-un anumit sens, în cartea aceasta a fost vorba despre ceva care nu există. Ne putem imagina cu oarecare ușurință o lume în care ceea ce ne-am obișnuit să numim „natură" e fie *absent*, fie în asemenea măsură *modificat*, încît să suspende valabilitatea oricăreia dintre considerațiile noastre de pînă acum. Natura nu e „eternitate" decît pentru o prea la îndemînă retorică. În realitate, ea e întruchiparea cea mai exactă a provizoriului. Ea poate *dispărea*, spulberată de catastrofe, poluată sau *înlocuită* de o ambianță integral artificială. Ea poate deveni *altfel*, în clipa în care greu previzibile mutații genetice, sau transferul ei pe alte planete, cu medii atmosferice insolite, ar remodela-o pînă la a o face de nerecunoscut. Ea poate deveni *altceva* într-o metalume străină de determinările spațiului și ale timpului, ale materiei și ale spiritului, în înțelesul lor omenesc. Dar provizoratul ființei concrete a naturii nu e încă atît de instructiv cît provizoratul statutului ei metafizic. Natura nu-și poate conserva autonomia și supremația ontică decît pentru o conștiință lipsită de dimensiunea verticalității. Natura e, prin definiție, un *simbol al purei mijlociri*. E un loc de trecere, o cale, o transparență. Cine se oprește la enorma ei proporție sau la îmbelșugatul ei inventar riscă să o iubească în chip orb, fără beneficiul înțelegerii adevărate. Iar reflexiile noastre de pînă acum par a demonstra că una dintre greșelile tipice ale spiritului european e tocmai ignora-

rea naturii ca instanță mijlocitoare, supralicitarea autonomiei ei, pe scurt *idealizarea* ei. O greșeală simetrică acesteia va fi, dimpotrivă, refuzul radical al naturii, trecerea ei sub registrul demonicului, al ereziei. Cu alte cuvinte, ratăm contactul veritabil cu natura fie acordîndu-i prea mult, complicînd-o (vezi problematica pitorescului), fie rezervîndu-i prea puțin, tratînd-o ca pe o insuficiență, ca pe un dat mai curînd nefast sau, în orice caz, ambiguu (vezi problematica melancoliei).

În cazul dintîi, sentimentul naturii se confundă cu o naivă pierdere de sine dinaintea monumentalității ei. O postulăm ca desăvîrșită, ca scop în sine, iar întoarcerea la ea devine aspirația noastră supremă. Dar natura ca atare nu este și nu trebuie contemplată ca o *soluție*. Problema naturii e o falsă problemă cîtă vreme e *doar* problema naturii. Dacă totuși o asemenea problemă există, ea nu poate fi decît problema a ceea ce natura ascunde (și revelează), fără ca de altfel să o știe. Încît a te comporta „realist" în raport cu natura e, mai întîi, a identifica „gradul ei zero", a porni de la *vidul* ei.

Intuiția naturii ca vid e principiul celor mai caracteristice dintre peisajele extrem-orientale, hrănite de componenta taoistă și de cea mahayanică a buddhismului Zen. În veacul al X-lea, la un Tung Yuan sau în stampele admirabilului Hsia Kuei din veacul al XIII-lea, desenul formelor concrete este atît de concis, indicațiile de relief și anecdotică sînt atît de reduse în comparație cu mărinimoasa deschidere a orizontului și cu vastele spații reprezentate, încît fiecare imagine pare o simplă obiectivare a nimicului. Imensitatea rezultă, în chip neverosimil, dintr-o sobră acumulare de semne derizorii. Amploarea e o sumă de precarități, un efect paradoxal al imperceptibilului. Urmele minimale lăsate de cerneluri pe mătase nu par destinate să definească obiecte palpabile, ci, mai curînd, să deseneze *golurile dintre obiecte*, să menajeze spațiul „negativ" dintre ele. Căci tocmai golurile sînt forme cu adevărat expresive: ca și cum lucrurile cele mai den-

se ale lumii, munți, păduri, oameni sau bărci, n-ar fi decît locurile rămase libere între multiplele întruchipări ale vidului; lucrurile pun în evidență locul gol care le susține, tot astfel cum puținele cuvinte ale unui *haiku* pun în evidență tăcerea din care s-au născut și în care se reîntorc.[1]

Nu vom face, acum, o expunere amănunțită a tuturor subtilităților care constituie laolaltă doctrina răsăriteană a vidului (*sunya*). Vom atrage doar atenția asupra totalei divergențe dintre această doctrină și orice formă de nihilism. Vidul este, pentru gînditorul oriental, condiția imperios necesară pe care lumea trebuie să o îndeplinească pentru a fi locuibilă și pe care conștiința trebuie să o îndeplinească pentru a putea fi locuită, cînd îi sună ceasul, de iluminare. A vorbi despre vidul lumii nu înseamnă a vorbi despre relativitatea ei, ci despre extrema ei *disponibilitate*. „Lutul e modelat — spune Lao-tse — pentru a deveni vas; folosul vasului stă însă în golul dinlăuntrul său. Ușile și ferestrele sînt prelucrate pentru a deveni casă; dar folosul casei stă în spațiile goale pe care ea le cuprinde. Și astfel, în timp ce existența lucrurilor poate fi bună, folositoare ele nu devin decît prin nonexistentul din ele."[2] Vidul apare astfel drept condiția însăși a deplinătății, drept *pozitivitatea reală*, opusă falsei pozitivități pe care ne-o oferă volumetria lumii. Doctrina vidului nu e preocupată, așadar, să pustiască cosmosul de forme, ci să pustiască de prejudecăți modul în care ni-l reprezentăm de obicei. Pentru a percepe natura ca vid, trebuie să începi prin a o goli de tot ceea ce convențiile vieții zilnice, ale limbajului, ale raționamentului i-au adăugat. Trebuie început deci prin readucerea naturii la stricta ei *fenomenalitate*, adică, de fapt, printr-o reeducare a atitudinii noastre față de ea. Oricît de contrariată s-ar simți inteligența noastră, ceea ce îi cerem e sacrificiul suprem: suspendarea de sine, ne-gîndirea (*wu-hsin*). Un adevărat *ideoclasm* se exprimă — cum vedem — în doctrina răsăriteană a vidului, ca punct de plecare al oricărei cunoașteri. Pentru a te integra naturii (cunoscînd-o în mod adecvat), trebuie

să refuzi sistematic a-ţi face din ea „chip gîndit", trebuie să o trăieşti, aşadar, în mod nearticulat, în virtutea celei mai necorupte spontaneităţi. Numai în acest fel *sunyata* (vidul, vacuitatea) devine *tathata*, obiect al unei experienţe transformale şi transverbale, dar cu atît mai puternice.

În toate limbile e greu de găsit un echivalent nebarbar pentru acest din urmă termen. În engleză, i s-a spus *suchness*, *thusness* sau *thatness*[3]; în franceză — *quiddité* sau *ipséité*.[4] E vorba, s-ar zice, de o desemnare a *obiectualităţii nude* a realului, pe care în româneşte ar trebui s-o numim „acestitate". *Tathata* se referă, prin urmare, „la lumea aşa cum este, neregizată şi neparcelată de simbolurile şi definiţiile gîndirii. E un cuvînt care indică concretul şi actualul, în opoziţie cu abstractul şi cu conceptualul."[5] Apropiat de conţinutul său este, întîmplător poate, Hegel cînd, dinaintea unui peisaj din împrejurimile Bernei pare să nu fi spus decît: *Es ist so!* („Asta este!").[6] Definitivatul, lipsit de sofisticare, al acestei formule, laconismul ei de interjecţie sînt mai aproape de esenţa naturii decît toate descrierile şi decît toate analizele din lume. „Asta este!" înseamnă „asta este asta, şi nimic mai mult!", dar şi „asta este tot ce merită spus; orice alt comentariu e inutil". Dezirabilă e contemplarea fără cuvinte (*Kuan*), identificarea mută cu spectacolul contemplat, abandonul oricărei „rezistenţe" discursive dinaintea lui. S-ar părea, cu alte cuvinte, că în raport cu natura trebuie practicat un soi de *jiu-jitsu* mental: o învingi prin nonrezistenţă, o laşi să-şi prelungească energiile asupra ta, o deţii livrîndu-i-te. Ceea ce nu înseamnă că te dizolvi anonim în pajiştile ei, ca blocul de sare în apă. Dar fără a i se opune ca unui radical *altceva*, trebuie să poţi intra în ritmul ei respiratoriu, aşa cum particularul intră în universal fără a-şi pierde specificitatea. Natura antropomorfă şi omul physiomorf sînt deopotrivă nişte anomalii, nişte excese între care pendulăm adesea, tocmai pentru că *anthropos* şi *phýsis* ne apar ca două concepte polar tensionate. Or, în realitate, natura nu e negaţia eului individual, ci doar

expresia lui lărgită, conținătorul și, în același timp, conținutul lui. Omul se poate adresa, de aceea, naturii, cum se adresa Augustin zeului său, în *Confesiuni...: continendo imples* „mă umpli, întrucît mă conții", ești înlăuntrul meu, așa cum e marea într-o navă scufundată: marea e ceea ce este, și nava își păstrează profilul: dar, în penumbra adîncurilor, destinele lor se contopesc.

Pentru a înțelege natura, omul nu trebuie neapărat să o imite, să adopte regimul ei de apariție și funcționare: trebuie doar să înceteze a-și exercita — în perimetrul ei — propriul său regim de funcționare. Lucrul cel mai irațional cu putință e să proiectezi asupra naturii raționalitate de tip uman. Căci natura e raționalitate, dar e raționalitate fără conștiință, e, altfel spus, *spontaneitate*. „E ceva direct și proaspăt în calitatea naturii de a nu fi îngrădită de nimic uman — scrie Suzuki; în asta constă zeiasca ei libertate și creativitate. Natura nu deliberează niciodată, acționează nemijlocit, din sine însăși... În acest sens e divină. «Iraționalitatea» ei transcende dubiile și ambiguitățile omenescului. Cînd ne supunem ei sau, mai exact, cînd o acceptăm ca atare, ne înălțăm dincolo de noi înșine."[7]

Din punctul de vedere oriental, spontaneitatea naturii nu se lasă captată decît printr-o pictură născută ca subspecie sau ca epifenomen al *caligrafiei*. „Caligrafia — spune Ts'ai Yong (132–192 e.n.) — are drept obîrșie spontaneitatea (*tseu-jan*). Cînd e dată spontaneitatea, Yin și Yang prind a se manifesta. Cînd Yin și Yang se manifestă, apare și desenul formelor."[8] Caligrafia e consubstanțială metabolismului cosmic. Nașterea ei e prezidată — după legendă — de „spiritul vîntului și al apelor curgătoare" (*fong-lieu*), în care se exprimă principiul vital însuși (*chen*). Același principiu vital întreține și respirația (*k'i*), de care scrisul și desenul sînt indisolubil legate. E totuna cu a spune că scrisul și desenul numai atunci își ating țelul cînd știu să reducă efortul și dexteritatea la suplețea candidă a unui act vital cum e respirația. În limbaj

Zen, artistului i se cere „să picteze nepictînd" sau „să cînte la o lăută fără coarde".[9] Tehnica plăsmuirii nu e decît tehnica de a controla întîmplarea. În consecință, așa cum gustul celor rafinați preferă — în caligrafie — stilul *ts'ao* (schițat, rapid) stilului *tcheng* (corect), în pictură e preferată maniera prescurtată (*chou*), presupusă a reproduce ceea ce vede sufletul, în vreme ce maniera *mi* (detaliată) nu reproduce decît ceea ce vede trupul.[10] Desenul nu poate fi însă „spontan" dacă mai întîi privirea n-a fost spontană. „A te lăsa dus fără efort" (*jen-yun*) e valabil în aceeași măsură pentru ochi ca și pentru mînă. În multe texte — în ale lui Chuang-tse, de pildă —, modelul raportării corecte la real e, de aceea, copilul sau, uneori, închinătorul lui Bacchus... La amîndoi, inserția în imediat e scutită de orice mijlocire, de orice deformantă autocenzură. La mare distanță de Chuang-tse, Goethe însuși avea același gînd. El explica aptitudinea pentru științe a copilului prin aceea că, pentru a observa natura, ți se cere ce numai el deține cu adevărat: „o oarecare calmă puritate a sufletului, care nu trebuie să fie nici tulburat, nici preocupat".[11] Vidul naturii nu se poate oglindi decît într-o conștiință vidă. Dar din aceste viduri reunite poate rezulta radicala afirmație pe care o conține — de pildă — peisajul extrem-oriental. E, într-adevăr, curios că ori de cîte ori e idealizată, adulată în polimorfismul ei, natura sfîrșește — asemenea unei iluzii — prin a se destrăma, în timp ce, resimțită ca vid, ca un nicăieri plin de aluzii, ea se instalează în experiența noastră în tot ce are mai adevărat și mai eliberator.

Numai în identitatea dintre imediatețea naturii și extrema disponibilitate a conștiinței, agasanta dihotomie europeană „subiect–obiect" dispare. Și nu dispare — cum se întîmplă uneori și în Europa — prin reducerea unui termen la celălalt. Are loc mai degrabă o ieșire din sine a amîndurora, o deschidere a lor către orizontul absorbant al Totalității, în care contrariile se împerechează. Din perspectiva unui real plin de disparate multiple, Totali-

tatea apare, e drept, adesea ca vid. Dar vidul acesta nu e neantul, ci nesfîrșita posibilitate, universalul din care se hrănește orice manifestare. Herbert Kühn a știut să rezume aceste nuanțe prin două mituri caracteristice: mitul lui Pygmalion, pe de o parte, și acela al lui Wu-tao-tse, pe de alta.[12] Povestea lui Pygmalion o știm. Prin puterile înduioșatei Venere, statuia pe care el o modelase a ieșit din lumea ei și a intrat în lumea creatorului ei. Mineralitatea a devenit umanitate. Opera a devenit om. E o împrejurare tipică pentru mentalitatea europeană. Despre Wu-tao-tse se spune însă că, după ce a pictat un peisaj pe un perete, a intrat în pictura sa, dispărînd apoi cu ea o dată. Omul a devenit operă. Și amîndouă au dispărut. Au realizat condiția vidului. Pentru aceasta, creatorul a fost acela care a trebuit să iasă din lumea lui pentru a se pierde în lumea plăsmuirii sale. A devenit astfel Wu-tao-tse natură? Nu. Căci atunci soluția sa n-ar fi decît simpla răsturnare a ecuației europene (natura devenind om). În fapt, și Wu-tao-tse, și natura au devenit altceva, unindu-se în primordialitatea robustă a nemanifestării. În spiritul acestor considerații, trebuie să parcurgem un text cum este cel atribuit pictorului Song-Ti, de la sfîrșitul veacului al XI-lea: „Dacă spiritul se reculege în sine, ceea ce e înalt va alcătui munții, și ceea ce e coborît va alcătui apele. Ceea ce e adîncit va alcătui văile, și ceea ce e sfîșiat — torentele. Ceea ce e limpede va alcătui primul plan, și ceea ce e întunecos va alcătui depărtarea. Sub supravegherea spiritului și mulțumită activității ideii creatoare (*chen-ling yi-tsao*), se vor ivi apoi — cu iuțeala fulgerului — și siluetele (*siang*) a tot ceea ce acest peisaj cuprinde: oameni, animale, plante și arbori, ființe zburătoare și mișcătoare. După ce toate acestea s-au întipărit asupra văzului, pensula se va lăsa purtată de bunul-plac al gîndirii: apoi, în tăcerea contemplației, prin intuiție simpatetică (*chen-huei*), peisajul își va găsi chipul în adevărul său spontan, modelat parcă de natura însăși (*t'ien*), și nu de om. E ceea ce se cheamă o pictură vie."[13] Un asemenea text nu e bine citit dacă e luat

drept argument al prezenței naturii în spațiul interior al omului. Nu asistăm aici la simpla convertire a omului în natură, ci la transfigurarea simultană a fiecăruia dintre termeni prin celălalt. Omul care, aplecat asupra lui însuși, vede peisaje și-a ieșit din sine, după cum natura care se poate percepe cu ochii închiși ai contemplației a ieșit și ea din condiția ei obișnuită. Omul a devenit un loc al naturii, în același moment în care natura a devenit un semn al omului. Ca într-o alergare perpetuă, în care pozițiile celor doi alergători se schimbă mereu și, o dată cu ele, chipurile lor înseși.

Se pare că maeștrii Zen, cînd se întîlnesc, se întreabă unii pe alții: „Care îți e locul (mediul, peisajul)? Care îți e cîmpul (*kyōgai*), trupul lărgit?"[14] Ca și cum, pentru a-l cunoaște pe celălalt, nu de el trebuie să întrebi, ci de natura pe care el o înființează în jurul său, prin simpla lui prezență. *Kyōgai* (sanscr. *gocara*) e „atmosfera sufletească" a fiecăruia, cea care, materializată, ar da un anumit tip de peisaj. În românește, întrebarea maeștrilor Zen ar suna poate astfel: „Cum stai?", „În ce duh te miști?", „De unde să te iau spiritualmente?", „Ce loc porți cu tine?". Că în întrebări ca acestea nici omul nu e luat drept ceea ce e luat de obicei, nici peisajul nu e peisaj pur și simplu, nu mai e nevoie să demonstrăm. Oricum, ceea ce avem de cîștigat zăbovind o clipă în limitele ideologiei orientale este spulberarea drasticei alternative „om–natură", din care Europa, Europa modernă mai cu seamă, nu se poate smulge. Uneori, saturată de eșecurile omului, ea proclamă întoarcerea la natură, alteori, excedată de naivitatea frustă și de inconfortul elementelor, ea se regrupează în omenesc. Acestui sărăcăcios exclusivism, Wu-tao-tse îi opune perspectiva unei infinite libertăți. Natura nu e replica fatală a omului, și omul nu e replica fatală a naturii. Pentru fiecare dintre cei doi termeni, celălalt nu e decît *prilejul* unei necruțătoare lămuriri cu sine și cu rosturile sale ultime.

*

S-a văzut totuși că greșeala noastră nu e întotdeauna aceea de a acorda naturii prea mult, idealizînd-o, neînțelegînd „vidul" din ea, postulînd-o ca alternativă optimală. De multe ori, îi acordăm, dimpotrivă, prea puțin: o tratăm ca pe antipodul absolut al spiritului, ca pe o capcană a lui. Și dacă în împrejurările la care ne-am referit mai sus pierdeam intuiția naturii, orbiți de lumina feerică pe care o proiectam asupra ei, acum n-o percepem de prea mult întuneric. Înlocuim, cu alte cuvinte, romanța „întoarcerii la natură" cu marșul „învingerii", al „supunerii" ei. Sub entuziasmul acestui marș se ascunde răceala teoretică a gîndirii europene în varianta ei postkantiană. Datorită lui Kant, interpretarea antropomorfizantă a naturii a putut căpăta un însemnat prestigiu speculativ. Stabilind că experiența lumii înconjurătoare nu ne e îngăduită decît dinăuntrul unor categorii apriorice ale conștiinței, el lăsa drum liber ideii potrivit căreia natura — în întregul ei — nu e decît ceea ce noi investim în ea. E adevărat, „conștiința în genere" (*das Bewusstsein überhaupt*) de care vorbește Kant nu e neapărat antropomorfă și, cu atît mai puțin, subiectivă. Dar fără Kant n-ar fi fost posibil în veacul nostru Cassirer, după care, vorbind despre natură, noi nu vorbim despre ceva real, ci doar despre *simbolul naturii*, așa cum s-a constituit el de-a lungul vremii prin exercițiul cunoașterii omenești. Minoratul naturii în raport cu omul, dependența ei de facultățile spiritului s-au afirmat tot mai dogmatic și în istoria esteticii. La Kant, „frumosul natural" era încă ușor conciliabil cu concepția clasică despre frumos. O dată cu Hegel, frumosul natural apare însă devolarizat, prozaic. Pusă — în chip samavolnic — în antiteză cu arta, natura e etichetată ca insuficientă: un simplu stimulent, un simplu punct de plecare pentru dobîndirea desăvîrșirii estetice. „Frumusețea naturii — proclama Hegel — apare ca una ce e subordonată." E „frumusețe imperfectă".[15] O spusese, de altfel, înaintea lui, Schelling, care excludea

dintre preocupările esteticii tot ce nu se referea la „filozofia artei". Și aveau să o spună, după el, nenumărați alții, pînă la Croce: „Fără intuiții estetice precedente ale imaginației, natura nu ne poate dezvălui nici una. În fața frumuseții naturale, omul este chiar miticul Narcis la izvor."[16] În aceeași direcție — deși cu nuanțări specifice — avansează și demonstrațiile lui Georg Lukács. El constată că „orice trăire a unei «frumuseți naturale» are la bază o etapă a supunerii naturii sub dominația omului socializat". Trăirile de acest gen constituie — în totalitatea lor — „un contrapol al reflectării dezantropomorfizante a naturii în sine, în tehnică și în științele naturii".[17] Privită drept consemnare obiectivă a unei stări de fapt, observația lui Lukács e justă.[18] Se pune însă întrebarea dacă starea de fapt analizată e și legitimă. Dacă, adică, trebuie să acceptăm ca pe o fatalitate percepția socializată a naturii; dacă nu cumva trebuie să facem efortul, fie și cu titlu strategic și temporar, de a ne raporta la ea cu un spor de umilitate: ca la un dat care, în definitiv, nu s-a născut pentru a atîrna atavic de măruntaiele civilizației noastre. Vorbind despre „transferul de substanță dintre societate și natură" (*der Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur*), Marx însuși acorda, în fond, mai mult naturii decît pare să îi acorde Lukács. Căci invoca un transfer biunivoc, în care natura are de spus un cuvînt al ei distinct, inconfundabil.

Mai consecvent dialectică, în această privință, tocmai prin distanțele pe care și le ia față de unele excese hegeliene, ni se pare gîndirea lui Theodor W. Adorno. El deplînge, cu îndreptățire, eludarea teoriei frumosului natural în estetica de după Schelling. Iar în cuvîntul lui Hegel potrivit căruia frumosul artistic e de definit prin negație, ca un fenomen compensatoriu față de precaritatea frumosului natural, Adorno nu găsește decît implicația unui singur adevăr: anume că „natura, cîtă vreme e considerată doar ca o contraparte a societății, nu e încă decît ceea ce apare"[19] și nu poate apărea în adevărata ei lumină. Istoria omului se reflectă, inevitabil, în natură (și

în percepția naturii), dar, pînă la urmă, nici aglomerarea istoricității, nici subiectivitatea individului izolat nu explică amploarea obiectivității ei. „Frumosul natural — insistă Adorno — indică tocmai preeminența, *întîietatea obiectului* în cadrul experienței subiective (*der Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung*)."[20]

Conștient de abuzurile în care sucombă interpretarea antropocentrică a naturii este, de-a lungul unor pagini de superior bun-simț, Nicolai Hartmann. El sugerează că tema „frumosului natural" pune mai curînd probleme de filozofia naturii („aflată, astăzi încă, într-o situație foarte proastă"[21]), decît de estetică în sens tradițional. Dacă în trăirea naturii se poate vorbi de plăcere, e vorba de o plăcere paraestetică, derivată din satisfacerea unor „sentimente vitale".[22] Fraza amintește de Schopenhauer, sensibil și el la efectele terapeutice ale contemplării unei priveliști.[23] Refuzul livrescului, al afectării culturale, dublat de o genuină nevoie de spontaneitate dinaintea naturii sînt, la Hartmann, evidente. Iată un pasaj referitor la personajul pedant, care abordează peisajul din unghiul ticurilor sale estetizante: „Ochiul lui pătrunde în natură prin prisma istoriei artei; lui îi lipsește atitudinea naturală față de peisaj. Altfel stau lucrurile cînd ne apropiem, nedeformați, de bogăția formelor și a culorilor pe care o prezintă în nesfîrșite imagini aspectul pămîntului."[24] Din păcate, în cuprinsul aceleiași pagini, Hartmann se dezminte. Eliberat — în contactul cu natura — de antropomorfismul „deformator" al culturii artistice, el cade în antropomorfismul — presărat de banalități retorice — al unui eticism discutabil: „La toate acestea, se adaugă însă viața omenească risipită în ferme și sate izolate, în masa peisajului; mărturie a luptei omului cu violența naturii și cu ceea ce îi este dat dintr-însa". Hartmann nu și-a putut păstra, prin urmare, pînă la capăt, autonomia față de prejudecățile tradiției spirituale din care făcea parte. A simțit și el nevoia să strecoare în imaginea feminin-pasivă a naturii fapta virilă a umanității. O dată mai mult

se confirmă, cu acest prilej, ceea ce a făcut obiectul primului capitol al cărții de față: tendința tipic europeană de a echivala natura cu feminitatea, de a condamna, așadar, natura la un destin anex, care are de partea lui farmecul, fecunditatea și ispita, dar nu inițiativa autonomă, gravitatea și forța. Polaritatea „feminin–masculin", care nu e decît o variantă de camuflaj a polarității „subiect–obiect", e transgresată de peisajul chinez prin însăși denumirea, așadar prin însuși principiul lui. Într-adevăr, peisajului i se spune, în China, *shan-shui*, adică, în traducere, „munte-apă". Apa este pasivitatea, orizontalul, femininul (*Yin*), muntele este activitatea, verticalul, masculinul (*Yang*). În asemenea măsură preocuparea surprinderii ambelor aspecte ale naturii e inerentă mentalității extrem-orientale, încît ea se reflectă și în indicațiile de tehnică propriu-zisă a stampei. Perspectival vorbind, primul plan e locul masculinului, în vreme ce adîncimile sînt expresia feminității. „Dacă se folosește pensula — spune un text — pentru a transcrie corpul subiectului și tușul pentru a opera separarea dintre Yin și Yang, peisajul va fi, prin pensulă și tuș, întru totul realizat. Dacă se lucrează cu pensula, dar fără tuș, ductul liniilor va fi vădit, dar opera va fi lipsită de spontaneitate. Dacă se lucrează cu tușul fără pensulă, urmele liniilor vor dispărea, dar atmosfera picturii va fi prea instabilă."[25] Cu alte cuvinte, pata fără desen e prea vagă, iar desenul fără pată e prea sec. Reușita imaginii depinde, întotdeauna, de buna proporție dintre cele două, de echitabila concertare a masculinului cu femininul. Vom conchide că *reproducerea ideală a naturii presupune, ca pe o necesitate, sesizarea androginității ei.* Iar androginitatea e un semn al originarului. Așa încît, de cîte ori am dezvoltat, în această carte, tema naturii primordiale[26], a naturii care e mai ea însăși în simplitatea macroscopică a pustiurilor decît în volubilitatea toropitoare a vegetației, am avut drept model arhetipul androginității, al sfericei nediferențieri din care a purces totul. Natura e prezența între noi a acestui arhetip. E un

mit viu. Așa stînd lucrurile, nu greșim spunînd că atitudinea cea mai înțeleaptă pe care trebuie să o avem cînd ne aflăm în natură e aceea a unui călător care străbate mituri. Și dacă, în paginile din urmă, am recurs mereu la idei și formule orientale e numai pentru că gîndirea orientală și-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea. Europei nu i-a fost întotdeauna străin acest gust și e preferabil să-l regăsească pornind de la propriile ei tradiții. Orientul e menționat aici doar ca experiență stimulatoare, și nicidecum ca soluție, ca reper absolut. Meditațiile taoiste asupra vidului, intuiția androginității naturii, exaltarea spontaneității și fascinația nondualității originare vor fi apărînd, uneori, europeanului într-o lumină stranie... La o privire mai atentă, înțelegem însă că nu sîntem în situația de a ne asuma gînduri ca acestea ca pe niște noutăți dificile; sîntem în situația de a ni le reaminti.

*

De la un anumit moment înainte, orice problemă a spiritului trebuie respectată — pentru a rămîne modelatoare — în problematicul ei. N-am avut, de aceea, intenția să reducem problema naturii la conture geometric decupabile. N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, așezînd asupra peisajului văzut și a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a reflexivității. Ni s-a întîmplat, uneori, ceea ce ni se întîmplă tuturora cînd, de pildă, vrem să privim noaptea o stea minusculă: de îndată ce o contemplăm direct, o pierdem din vedere; privind, în schimb, alături de ea, o percepem vag, licărind, întunecîndu-se și licărind iarăși, fără a ne îngădui să o fixăm mai mult decît o clipă. Cu aceeași imprevizibilă intermitență am perceput, în natură, peisajul atemporal pe care ea îl ascunde. Cum arată peisajul acesta nu e ușor de spus. Și, oricum, n-am reușit să o spunem noi înșine mai bine, decît un pasaj, ca acesta, din *Sūrangama Sūtra*[27]: „Feluritele înfățișări ale munților, apelor,

stîncilor și plantelor, ale tuturor lucrurilor din care este alcătuită lumea experienței noastre zilnice se contopesc unele cu altele și se destramă apoi, pînă nu mai rămîne din ele decît senzația indescriptibilă a unității originare; aceasta nu are nimic monoton și înghețat în sine, ci vibrează de pulsul luminii și al vieții, pătrunsă de o armonie ale cărei sunete cresc și descresc melodios, întrețesîndu-se laolaltă și risipindu-se iarăși, pînă ce se pierd cu totul în marea liniște."

Introducere

1. Ernst H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, în Idem, *Norm, and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966, p. 107.
2. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919. Cf. *infra*, cap. III, n. 86.
3. Heinrich Lützeler, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, în *Studium Generale*, fasc. 4/5, 1950, p. 211.
4. Yvonne Thiéry, *Le paysage flamand au XVII^e siècle*, Paris–Bruxelles, 1953, p. 1.
5. E. Tietze-Conrat, *Das erste moderne Landschaftsbild*, în *Pantheon*, XV, 1935.
6. Cf. E. H. Korevaar-Hesseling, *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam, 1947, J. A. Raczyński, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937, Cornelis van de Wetering, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*. Diss. Bonn, 1938.
7. Cf. Karl Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, München, 1876, F. Basuradschi, *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Basel, f.d., Margret Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn, 1910, Hans Otto Schaller, *Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, Berna, 1910, M. Rostovtzeff, *Die hellenistisch-römische Architektur-Landschaft*, în *Mitteilungen des deutschen Archäeologischen Instituts. Römische Abteilung*, Berlin, XXVI, 1911, pp. 1–196, Joseph Gramm, *Die ideale Landschaft. Ihre Entste-*

hung und Entwicklung, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912, Chr. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape*, New Haven, 1944, K. Schefold, *Vorbilder römischer Landschaftsmalerei*, în *Mitteilungen des deutschen Archäologischer Instituts. Athenische Abteilung*, Atena–Stuttgart, LXXI, 1956, pp. 211–231.

8. Cf. H. O. Schaller, *op. cit.*, p. 8.
9. Cf. M. Heinemann, *op. cit.*, p. 22.
10. Cf. Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, Londra, 1961, şi Laurence Sickman, Alex. Soper, *The Art and Architecture of China* („The Pelican History of Art"), Londra, 1971.
11. Cf. J. G. Links, *Townscape Painting and Drawing*, 1972, şi Cullen, *Townscape*, Londra, 1961.
12. Cf. Roberto Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, în *Paragone*, an VI, nr. 71, nov. 1955.
13. E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 151, n. 24.
14. Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947, trad. engl. *Landscape. Portrait. Still-life*, Oxford, f. d., p. 70.
15. Cf. între altele, Rezio Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, M. Moore, *Del paesaggio nella pittura di Raffaello*, Napoli, 1920, St. Bottari, *La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento*, în *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Veneţia, 1963, şi A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.
16. Cf. Jean Zeitoun, *La notion du paysage*, în *Nouvel environnement*, nr. 145, sept. 1969, pp. 30–38.

Capitolul I

1. Fundamental pentru înţelegerea acestui concept este articolul *Phýsis* semnat de H. Leisegang, în *Pauly-Wissowa Realencyclopedie*, XX, 1, p. 1129. Se vor consulta şi textele clasice ale lui Aristotel (*Metafizica*, cartea a V-a, şi *Fizica*, cartea a II-a). Instructiv, *inter alia*, e şi capitolul *Nature* din C. S. Lewis, *Studies in Words*, Cambridge University Press, f. d. (1959?), pp. 24–74.

2. Ca şi la Empedocles, pentru care *Phýsis* e totuna cu *Philotes* sau *Philia*. Alteori, i se spune şi *Gethosyne* („Bucuria") sau *Armonia*. Împreună cu *Neikos* („Adversitatea"), ea formează cuplul „forţelor primordiale" care pun în mişcare cele patru elemente (Diels-Kranz, fr. 35, 3–7).
3. Cf. Karl Kerényi, *Die Göttin Natur*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XIV (1946), p. 58. Eruditului eseu al lui Kerényi îi datorăm mare parte din informaţiile utilizate în acest capitol. Ne-am folosit, de asemenea, de disertaţia lui Wolfgang Kemp intitulată *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie* (Diss. Tübingen, 1973). Ori de cîte ori ne-am putut raporta la surse directe, am menţionat-o, între paranteze, în chiar corpul textului nostru.
4. Cf. Cicero, *De natura Deorum*, I, II, 28, *apud* Kerényi, *op. cit.*, p. 57, nota 1.
5. Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, Bucureşti, 1977, pp. 259–278.
6. K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, I, Leipzig, 1928.
7. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 66–67.
8. *Ibidem*, pp. 68–69.
9. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, p. 147.
10. K. Horna, *Die Hymen des Mesomedes*, Sitz.-Ber. Wien, Phil-hist., 207, 1, 1928, citat de Kerényi, *op. cit.*, p. 70.
11. Cf. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 74 şi urm.
12. Să notăm că Aion, zeul timpului nesfîrşit, e uneori, încă înainte de Claudian şi chiar de Mesomedes, echivalat cu zeul solar, ca pe unele monede ale împăraţilor romani de după secolul III e.n. Cf. Franz Cumont, *L'éternité des empereurs romains*, în *Revue d'hist. et de litt. relig.*, I, 445.
13. La o astfel de imagine se va fi referit, poate, Aristotel, cînd, în *Metafizica*, 1071 b 26, polemizează cu „teologii care cred că totul s-a născut din noapte".
14. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 79.
15. Cf. Migne, *Patrologia Latina*, 210 Sp. 432 A; cf. şi Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, trad. rom. Adolf Armbruster, Bucureşti, 1970, pp. 141–146.
16. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, p. 9.
17. *Ibidem*, p. 25.
18. *Ibidem*, p. 18.

19. Cf. Jean Raymond de Pres, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756, p. 192: „Se numește «natură», prin opoziție cu arta, ceea ce este simplu, fără ornament, firesc și facil. Natura e, de obicei, reprezentată printr-o fată tînără îmbrăcată modest, cu o coroană de flori pe cap; ea dă mîna artei, pentru a ne face să înțelegem că natura și arta trebuie să fie întotdeauna unite."
20. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, pp. 160–161. Cu o mînă, Natura se sprijină pe *Tabla drepturilor omului*. Egalitatea și Libertatea fac parte din cortegiul său. „Gloria se vede în văzduh; ea vestește tuturora trezirea Franței și Domnia Libertății."
21. Nu lipsesc, desigur, nici alegorizările banale. În 1840, Moritz von Schwind încă mai picta (în Villa Arthaber din Viena) o „Natura" sub chipul unei femei pe jumătate dezgolită, cu cunună de fructe și viță în păr.
22. Text grecesc însoțit de traducerea lui Tobler, în Kerényi, *op. cit.*, pp. 81–86.
23. *Apud* Kerényi, *op. cit.*, p. 44.
24. În foarte multe studii despre peisaj s-a înregistrat — fie și în treacăt — afinitatea lui de structură cu muzicalitatea. O teoretizare ceva mai amplă a acestei afinități se va găsi în lucrarea lui Gottfried Niemann intitulată *Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder Über das Wesen von Landschaft und Musik* (Leipzig, 1904). Terminologia lui Niemann este declarat nietzscheană, mergînd, uneori, pînă la schematizare: „Ce imită muzica — se întreabă autorul — în calitatea ei de artă dionisiacă, sau, altfel spus, ce moment din realitatea obiectivă îi corespunde? Răspunsul nostru sună: peisajul" (p. 27). Cu alte cuvinte, „peisajul e obiectul muzicii, după cum corpul uman e obiectul sculpturii". Desigur, nu peisajul în sens optic (asta e treaba pictorului, crede, simplificînd nepermis de mult, Niemann), ci elementul *Stimmung* (atmosferă, dispoziție) al peisajului. Și iarăși, nu elementul *Stimmung* resimțit ca emoție subiectivă, ci *die Stimmung als Objektives, d.h. die Landschaft* (p. 30). Înțelegerea peisajului natural ca afectivitate devenită corp în *afara noastră*, așadar ca partea de subiectivitate a lumii obiective ni se pare plină de sugestii. Cf. *infra*, pp. 63–64. In-

teresante sînt şi cîteva paralelisme între arta muzicală şi arta peisajului, semnalate de Niemann: peisajul intră masiv în arena culturii europene în jurul lui 1500, tot atunci cînd apare muzica polifonică. Grecii — a căror muzică era suficient dezvoltată — n-aveau — pretinde autorul — nici „sentimentul peisajului" (pp. 32–33).
În aceeaşi ordine de idei, ar fi de menţionat şi scurtul eseu al lui Hugo Marcus: *Vom Sinn der Landschaftsmalerei* (în *Antaios*, vol. V, 1964, pp. 172–176), după care şi monumentala *tăcere* a naturii e de interpretat muzical. Peisajul este „o putere care tace" (*etwas Gewaltiges das schweigt*) (p. 174). Dar e o tăcere corală, polifonică, ca a masei de credincioşi într-o catedrală...
Cf. şi François Paulhan, *L'esthétique du paysage*, Paris, 1913: „Un peisaj natural poate inspira o melodie, o combinaţie de acorduri; la rîndul lui, un fragment muzical poate sugera o cîmpie surîzătoare sau o mare agitată." Sînt citaţi, pentru exemplificare, Wagner şi Debussy.

25. Să notăm că şi cuvîntul grecesc *hylé* (= materie) implică o componentă vegetală. El însemna „lemn" sau „pădure". (Vezi şi cuvîntul spaniol pentru „lemn": *madeira* — vizibil înrudit cu *materia*). „Găsim aici — e de părere René Guénon (*Le règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, 1970, p. 29, n. 1) — o aluzie la «rădăcina» (în sanscrită *mûla*, termen folosit şi pentru *Prakriti*) din care se dezvoltă lumea manifestată: ea are un anumit raport şi cu ceea ce tradiţia hindusă numeşte «natura *asurică*» a regnului vegetal care, prin rădăcinile sale, plonjează în ceea ce constituie temeiul obscur al lumii noastre; substanţa este, întru cîtva, polul întunecat al existentului."

26. „...apele simbolizează totalitatea virtualităţilor; ele sînt *fons et origo*, matrice a tuturor posibilităţilor de existenţă." Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949, p. 168. Instructiv e — pentru problema abordată de noi — întreg capitolul V al lucrării sale: „Les eaux et le symbolisme aquatique". Cf. şi A. J. Pernéty, *Dictionnaire Mytho-Hermétique...*, Paris, 1758, articolul „Eaux". De asemenea, Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1946, trad. germ. 1972, cap. II, par. 2 şi 3.

27. Şi după Aristotel (*Fizica*, II, 193 a), lucrurile artificiale nu posedă în sine o tendinţă spontană spre mişcare şi schimbare. Celor naturale, această tendinţă le e inerentă.
28. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1976 (ed. I, 1942), p. 77.
29. Pentru o mai amănunţită circumscriere a perimetrului simbolic discutat, se va consulta cu folos excelenta carte a lui Gilbert Durand citată mai sus (nota 5). Avem în vedere mai ales secţiunea „Mater şi Materia" din partea întîi a cărţii a II-a (pp. 278–292): tema „feminitate–apă" e generos exemplificată de la *Vede* (care numeau apele *mâtritamah* „cele mai materne"), trecînd prin *aquaster*-ul alchimic, pînă la suprarealişti.
30. Cf. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 129: „Cu greu poate scăpa celor care au urmărit scrierile savanţilor, observînd schimbările de terminologie din veacul al XIX-lea, faptul că anumite concepte ca «fiinţă», «materie», «statică» au fost constrînse să facă loc «devenirii», «forţei», «dinamicii».
31. Cf. Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier-Montaigne, 1944, cap. „Întunericul dumnezeiesc".
32. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 13.
33. Aristotel, *Fizica*, II, 193 a.
34. Jean-Jacques Rousseau, *Visările unui hoinar singuratic*, trad. rom. Mihai Şora, Bucureşti, 1968, p. 35.
35. *Ibidem*, p. 84.
36. *Ibidem*, p. 114.
37. C. S. Lewis, *Reflections on the Psalms*, Collins (Fontana Books), 1974 (ed. a 10-a), p. 71.
38. Alan W. Watts, *Nature, Man and Woman*, Londra, 1973 (ed. I, 1958), p. 1.
39. Walter F. Otto, *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, Berlin, 1939, p. 25: „Numai europeanul are la îndemînă aceste concepte (e vorba de „Natură" şi „Spirit" înţelese ca polare, *n.n.* — *A.P.*): Orientul — în ciuda unor aparente analogii — nu are termeni care să le corespundă..."
40. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 30–33. O notă a lui Ananda K. Coomaraswamy la textul lui Zimmer precizează că

maya e înțeleasă în cultura indiană în felul în care e înțeleasă *Magia* de J. Boehme (în *Sex Puncta Mystica*). Cf. și articolul „Maya", în Sir Monier Monier-Williams, *A Sanskrit–English Dictionary*, ed. nouă, Oxford, 1974.

41. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 33–42.
42. Cf. *infra*, cap. II, 5, pp. 93–106.
43. În legătură cu gîndirea tantrică, recomandăm, alături de ediţiile de texte şi comentariile introductive ale lui Arthur Avalon (pseudonimul lui John Woodroffe), lucrările lui Mircea Eliade: *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, 1954, şi *Techniques du Yoga*, Paris, 1975, cap. IV. Cf. şi cartea lui Julius Evola, *Lo Yoga della Potenza* (trad. fr. *Le Yoga Tantrique*, 1971).
44. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 17 şi urm.
45. Mircea Eliade, *Puissance et sacralité dans l'histoire des religions*, în *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 170. De asemenea, pp. 172–181.
46. Robert Lenoble, *L'Évolution de l'idée de „nature" du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, în *Revue de métaphysique et de morale"*, nr. 4, 1953, p. 115.
47. *Apud* Ricarda Huch, *Romantismul german*, trad. rom. Viorica Nişcov, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1899–1902), p. 280.
48. François Paulhan, *L'Esthétique du paysage*, Paris, 1913, p. 20.
49. Cf. Rudolf Otto, *Das Heilige*, München, 1963 (ed. I, 1917), cap. 2–9.
50. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, prefaţă, p. XI: „Problema relaţiei dintre om şi natură o pune şi pe aceea a relaţiei dintre bărbat şi femeie..."
51. Cf. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939 (ed. nouă 1975), pp. 262–263. De asemenea, A. Nygren, *Eros und Agape*, 2 vol., Gütersloh, 1937.
52. Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 11–12.
53. Cf. idem, *Les Mythes de l'Amour*, Paris, 1961.
54. Cf. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 26–28.
55. Cf. *infra*, cap. III, p. 161.
56. Romano Guardini, *Briefe vom Comer See*, Mainz, 1953, pp. 18–24.
57. Cf. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, 1950, pp. 22–26.

58. Alan W. Watts, *op. cit.*, pp. 52 şi urm.
59. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 128.
60. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, p. 66.
61. *Ibidem, loc. cit.* Vom reveni, în epilogul lucrării noastre, asupra strategiei pe care Extremul Orient, în speţă China antică, o propune pentru o mai exactă aproximare a „fiinţei" naturii. E o strategie întemeiată pe *relativizarea* conştiinţei şi a gîndirii discriminative; în limitele ei, atitudinea cea mai potrivită dinaintea naturii este *wu-nien* („negîndirea") şi *kuan* („contemplare liberă de încordarea atenţiei"). Cf. *infra*, pp. 174 şi urm.
62. Cf. H. Zimmer, *op. cit.*, p. 69.
63. Cf. Rudolf Steiner, *L'homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments* (*Études ésotériques*), Paris, 1975 (a III-a ed. franceză), pp. 19–20.
64. *Ibidem*, pp. 23–27.
65. *Ibidem*, pp. 80–81.
66. Robert Lenoble, *op. cit.*, p. 116.
67. *Ibidem*, p. 117. Pentru detalii, vezi şi *Istoria generală a ştiinţei*, editată de René Taton, trad. rom. Bucureşti, 1971, vol. II, p. 215 şi pp. 306–307.
68. Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, 1962, pp. 12–13.
69. *Ibidem*, pp. 33–34. Cf. şi Adolf Meyer-Abich, *Natur und Geschichte*, în *Antaios*, vol. I (1959–1960), pp. 510–524. Mayer-Abich e de părere că „...cercetătorul în ştiinţele naturii, chiar dacă se ocupă de probleme strict «naturale», nu mai poate să ocolească, astăzi, şi punctul de vedere al istoriei spiritului." Ştiinţele naturii nu mai sînt deci, ca pînă acum, „nomothetice", ci — ca şi ştiinţele „umaniste" — „idiografice" (p. 510).
70. Cf. Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Copenhaga, 1963, cap. 5, p. 55: „...Nici un obiect natural individual nu-l interesează pe Herder în sine, ca fenomen izolat, ci numai ca amprentă exterioară, ca expresie a unei interiorităţi, a spiritualului."
71. Novalis, *Fragmente, apud* Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 147.
72. *Apud* Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 153.
73. Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Librairie Stock, Paris, 1927, I, pp. 50–51.
74. Cf. Fr. Paulhan, *op. cit.*, pp. 73–74.

Capitolul II

1. Heinrich Lützeler, *op. cit.*, p. 210.
2. *Ibidem*, p. 212.
3. Cf. *supra*, p. 34.
4. Într-o lucrare relativ recentă, intitulată *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin–New York, 1973), Götz Pochat pune un preţios accent asupra prejudecăţilor cu care istoria de artă abordează, de obicei, problema naturii în Antichitatea tîrzie şi în Evul Mediu (cf. p. 102): „Chiar dacă ele (e vorba de farmecele naturii, *n.n.* — *A.P.*), în unele sisteme filozofice, ca de pildă la cinici şi la unii reprezentanţi ai stoicismului sau la primii creştini, sînt comentate şi judecate în termeni negativi, *tocmai această reacţie negativă a teoreticienilor dovedeşte concepţia opusă a contemporanilor lor şi, adesea, propria lor dilemă lăuntrică*. Această dezbinare a conştiinţei faţă de problema naturii şi a bucuriei senzoriale la mulţi dintre Părinţii Bisericii, scolastici şi învăţaţi (Augustin, Grigorie de Nazianz, Grigorie de Nyssa, Ambrosius, Anselm de Canterbury, Bernard de Clairvaux şi Petrarca) a fost *socotită, în mod abuziv, de istoricii artelor drept o dovadă a atitudinii ascetice a Evului Mediu, cînd, în realitate, ea ar fi trebuit să dea prilej unei presupuneri contrare: presupunerea că omul medieval nu era subdezvoltat din punct de vedere emoţional faţă de omul altor epoci, că el nu era opac la frumuseţea lumii*" (sublinierile ne aparţin — *A.P.*). Cf. şi Meyer Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, în *Art and Thought*, volum omagial închinat lui A. K. Coomaraswamy, Londra, 1947, pp. 130–150. Autorul consideră că se poate atesta documentar, încă din perioada romanică, existenţa purei bucurii senzoriale faţă de formele şi culorile unei opere. Cf. şi Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, Londra, 1963, p. 75.
5. Cf. relatarea episodului în Kenneth Clark, *Arta peisajului*, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1949), pp. 14–15.
6. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 2.
7. Cf. C. S. Lewis, *The Four Loves*, Collins (Fontana Books), 1976 (ed. a 15-a), p. 25. Asupra sensului „iniţiatic" pe care

natura îl poate căpăta în exercițiul virtuților creștine, vom reveni în curînd, cf. pp. 62–63.

8. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 11–12. Să notăm și faptul, nu lipsit de semnificație, că, strict cronologic, natura e *primul* obiect al creației. Omul îi e — cu toată decisiva lui importanță — adăugat.
9. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 4.
10. *Ibidem*, I, 10.
11. *Ibidem*, I, 12 și I, 18.
12. *Ibidem*, I, 28.
13. *Ibidem*, II, 9–10.
14. *Ibidem*, III, 17.
15. Nicolae Cabasilas, teologul bizantin din secolul al XIV-lea, vorbește undeva despre „tripla barieră" dintre oameni și Dumnezeu: natura, păcatul, moartea. Ele urmează să fie depășite, la capătul vremilor, prin chiar sprijinul divinității: natura prin întruparea Fiului în legea ei (*sarkosis*), păcatul prin moarte, iar moartea prin resurecție. Cf. N. Cabasilas, *Despre viața întru Hristos*, III, *apud* Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1944, p. 132.
16. *Vechiul Testament*, Geneza, VI, 12.
17. *Ibidem*, VIII, 21.
18. *Ibidem*, VIII, 22.
19. *Ibidem*, IX, 2.
20. *Ibidem*, IX, 14–15.
21. Cf. Götz Pochat, *op. cit.*, p. 106, și E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 235. Cf., de asemenea, J. Daniélou, *Terre et Paradis chez les Pères de l'Église*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII (1953), pp. 433–472.
22. Cf. Götz Pochat, *op. cit.*, pp. 106–107.
23. Basilius Magnus, *Hexaëmeron* VII, *apud* Alfred G. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Berna, 1945, p. 4.
24. Cf. W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 18, Leipzig–Berlin, 1914.
25. Cititorului care vrea să se apropie de detaliul acestei problematici i se recomandă, în afara lucrărilor lui Curtius,

Pochat și Ganzenmüller, deja citate, următoarea bibliografie: Alfred Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926 (volumul adună laolaltă două volume anterioare, intitulate respectiv *Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Leipzig, 1882–1884, și *Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und Neuzeit*, Leipzig, 1888–1892. Al doilea dintre aceste volume a apărut în traducere engleză, în 1905, sub titlul *The Development of the Feeling for Nature in the Middle Ages and Modern Times*. Cf. — din această ediție — capitolele I, II și V); J. Böheim, *Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance*, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 46, Leigzig–Berlin, 1934; Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946; Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963; P. Shepard, *Man in the Landscape. A Historic View of the Aesthetics of Nature*, New York, 1967; *Filosofia, Natura, Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Passo della Mendola (Trento), 31 august–5 septembrie 1965, Milano, 1966. (Din acest volum, atragem atenția în primul rînd asupra următoarelor studii: T. Gregory, *L'idea di natura nella filosofia medioevale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele. Il secolo XII*, pp. 27–65; F. J. Kovach, *The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas*, pp. 502–508, și F. van Steenberghen, *La philosophie de la nature au XIII^e siècle*, pp. 114–132). Cf., de asemenea, P. S. Wallace-Hadrill, *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968, și P. Piehler, *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, Londra, 1971. În legătură cu statutul naturii în opera Sfîntului Augustin, vezi T. A. Lacey, *Nature, Miracle and Sin. A Study of St. Augustin's Conception of Natural Order*, Londra, 1916; S. M. J. Holman, *Nature-Imagery in the Works of St. Augustin*, Washington, 1931; K. Svoboda, *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno, 1933; De Broglie, *De notione Augustiniana naturae*, App. I, în *De bono ultimo humanae vitae*, Paris, 1948, pp. 229–237, și Ch. Boyer, *La notion de nature chez St. Augustin*, în *Doctor communis*, VIII (1955), pp. 65–76. Pentru problema grădinilor medievale, cf. F. Crisp, *Mediaeval Gardens*, Londra, 1924.

Chestiuni mai direct legate de universul reprezentării plastice se vor găsi în: A. E. Brinckman, *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei*, în *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, nr. 69, Strassburg, 1906; J. C. Webster, *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton, 1938; L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1957; idem, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, 1964 ş.a.

26. Jacob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia*, Bucureşti, 1969, trad. rom. N. Balotă şi Gh. Ciorogaru, vol. II, pp. 28–31. Pentru indicarea celor mai importante pasaje „peisagistice" din *Comentariile* lui Pius II, cf. n. 1 de la p. 29.
27. Cf. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700–1800*, Londra, 1965 (ed. I, 1925), p. 170: „Prima manifestare a viziunii pitoreşti în secolul al XVIII-lea este impresia resimţită de Dr Thomas Herring într-o vale din Ţara Galilor..."
28. Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric*, Bucureşti, 1968, pp. 178–179. Cf. întregul capitol intitulat „Laudele" (pp. 177–182). Cf., de asemenea, Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Bucureşti, 1975, pp. 187–189.
29. Cf. *supra*, p. 63.
30. Cf. Jean Meyendorff, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe* (col. „Maîtres spirituels"), Paris, 1959, pp. 165–169.
31. St. Hieronymus (347–420), unul dintre cei patru mari înţelepţi ai Bisericii Latine, s-a retras, vreme de trei ani, ca anahoret, în deşertul Siriei. Tema ispitirilor sale e bogat reprezentată în pictura europeană, începînd din secolul al XV-lea (Cosimo Tura, Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, Gerard David, Marco Basaiti, Vincenzo Foppa) şi pînă la secolul al XVII-lea (Ribera, Rubens, van Dyck şi Juan de Valdes Leal). În secolul al XVI-lea, continuitatea acestui motiv iconografic e asigurată de celebre pagini din opera lui Lorenzo Lotto şi a lui Tizian. „Uneori, sfîntul nu joacă decît un rol episodic într-un peisaj care tinde să devină esenţialul imaginii..." — notează Louis Réau, în *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958, p. 743. Cf. şi

Louise Pillion, *La légende de Saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XV^e siècle au Musée du Louvre*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 și Adolfo Venturi, *L'arte e San Girolamo*, Milano, 1924.

Sf. Anton (cel Mare) (cca 251–cca 356), patriarh al cenobiților din Thebaida, face și el obiectul unei îndelungi tradiții picturale, de la Sassetta, prin Pieter Bruegel cel Bătrîn, pînă la Odilon Redon. Cf. Augusto de Castro, *Sant'Antonio nell'arte*, Napoli, 1932.

32. Cf. Hubert Schrade, *Die Romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst*, în *Neuen Heidelberger Jahrbüchern*, Jhrg. 1931, p. 3.
33. Cf. Karl Woermann, *Kirchenlandschaften*, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1890, p. 337.
34. Grigorie de Nyssa, *apud* Alfred Roth, *Die Gestirne...*, pp. 4–5.
35. Cf. Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, 1959, *passim*. (Lucrarea a fost reeditată, în 1976, și sub titlul: *Initiation, rites, sociétés secrètes*.)
36. Sînt interesant de urmărit ecourile unei asemenea mentalități în pictura preromantică a unui Salvator Rosa, ale cărui peisaje calabreze, locuite doar de copaci agonizanți și de bandiți, sînt adevărate parabole ale pericolului. Cf., *inter alia*, William Graunt, *Bandits in a Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix*, Londra, 1937.
37. *Apud* L. Réau, *op. cit.*, III, 2, p. 746.
38. Cf. Jean Meyendorff, *op. cit.*, p. 10.
39. O admirabilă intuiție a naturii-obstacol ne întîmpină în pagina cu care Flaubert își începe *Ispitirea Sf. Anton*. Fiecare frază coagulează în jurul temei durității și a uscăciunii: „*C'est, dans la Thébaïde, au haut d'une* montagne, *sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses* pierres (...) *La vue est bornée à droite et à gauche par l'enceinte des* roches. (...) *désert* (...) *sables* (...); *les buissons, les* cailloux, *la* terre, *tout maintenant paraît* dur *comme du* bronze" (*s. n.* — *A.P.*).
40. Cf. Ernst Kühnel, *Die Mosaiken der Omeyadenmoschee in Damaskus*, în *Cicerone*, 1929, p. 633.
41. J. M. Baldwin, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, II, pp. 61–62, apud André Lalande, *Vocabulaire technique et*

critique de la philosophie, Paris, 1938, articolul „Mélancolie". Cf., de asemenea, articolul „Melancolia" din *Enciclopedia filosofica*, Roma, 1957.

42. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea apar, de altfel, o sumedenie de lucrări dedicate melancoliei, înțeleasă mai curînd medical. Cîteva exemple: J. Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris, 1623; H. J. de la Mesnardière, *Traité de la Mélancolie, Sçavoir si elle est la Cause des Effets que l'on remarque dans les Possédées de Loudun*, 1635; G. Cheyne, *The English Malady, or a Treatise on Nervous Diseases of All Kinds*, Londra, 1733; A. C. Lorray, *De melancholia et morbis melancholicis*, 2 vol., Paris, 1765; C. L. Andry, *Recherches sur la Mélancolie*, Paris, 1785; H. Faucett, *Über Melancholie*, Leipzig, 1785.
43. P. Larousse, *Grand dictionnaire universel*, vol. 10, p. 1457, col. I.
44. O excelentă introducere istorică la problematica melancoliei, pornind de la sursele antice, se va găsi în lucrarea *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge, 1964, semnată de R. Klibansky, E. Panofsky și F. Saxl. Cf. și Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972.
45. Cf. A. Lalande, *loc. cit.*
46. Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. H. R. Radian, București, 1970 (ed. I orig., 1919), p. 51.
47. Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris, 1935, pp. 46 și urm. („Angoasa are aici același înțeles cu melancolia...").
48. *Apud* Ernst Bertram, *Nietzsche. Essai de mythologie*, Paris, 1932 (ed. I germană, 1918), p. 326.
49. Hugo Marcus, *Die Distanz in der Landschaft*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenchaft*, vol. 11, 1916, pp. 46–60.
50. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 19.
51. *Ibidem*, p. 21.
52. Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 52.
53. O remarcabilă analiză, din acest punct de vedere, a sensului pe care îl poate căpăta „adîncimea" în perimetrul percepției vizuale se află în Louis Lavelle, *La perception*

visuelle de la profondeur, Strasbourg, 1921. Cf. şi Andrei Pleşu, *Louis Lavelle şi dialectica vizibilului* în *Studii şi cercetări de istoria artei*, tom 21, 1974, pp. 87–94.

54. Cf. *An die Melancholie*, apud Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 116.
55. Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, pp. 117 şi urm.
56. *Apud* Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, trad. rom. D. Ţepeneag, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1939), p. 183.
57. Helmut Rehder, *Die Philosophie der Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Haale/Saale, 1932, p. 4.
58. Cf. H. Rehder, *op. cit.*, p. 209.
59. În legătură cu misterul „îndepărtării" zeilor, cf. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, pp. 103 şi urm.
60. Cf. *supra*, pp. 58–59.
61. Cf. Alfred Peltzer, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, 1907.
62. *Apud* Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 27. Majoritatea citatelor care urmează sînt reproduse — cînd sursa directă nu e indicată — după această lucrare.
63. *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*, 1840, I, p. 7.
64. Cf. Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 8. Se poate remarca, fie şi cu titlu de curiozitate, că, dacă operele de artă abstractă ale zilelor noastre tolerează o interpretare „figurativă", aceasta se va sluji mai curînd de inventarul peisajului decît de al oricărei alte specii artistice. Compoziţiile unui Nicolas de Staël au fost nu o dată „decodate" ca „marine". Asociaţii de acest tip se pot face în legătură cu mai toţi nonfigurativii contemporani (vezi şi analogiile curente dintre felurite imagini abstracte şi vederile aeriene). Nu întîmplător, Alexander Cozens, în *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (ed. I, 1785), recomanda folosirea petelor accidentale (abstracte) de cerneală ca punct de pornire pentru amatorul dornic să facă peisaj. Cf. şi Ernst H. Gombrich, *Artă şi iluzie*, trad. rom. D. Mazilu, Bucureşti, 1973 (ed. I orig., 1959), pp. 221 şi urm.
65. J. M. Raich, *Dorothea von Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, Briefwechsel*, 1881, II, p. 394.
66. Cf. Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1831 (reeditată de Kurt Gerstenberg în 1922),

passim. Se vor consulta şi Heinz Steinmeyer, *Mensch und Landschaft der Romantik*, Köln, 1928, şi Konrad Kaiser, *Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, 1970. Vezi şi Hubert Schrade, *op. cit.*, pp. 89 şi urm.

67. Cf. Hugo Marcus, *op. cit.*, pp. 51–52: „O dată cu adîncimea spaţială, simţim lărgindu-se propria noastră fiinţă, pieptul şi respiraţia noastră; şi, împreună cu privirea, zboară spre orizont şi dincolo de el nostalgiile noastre pline de presimţiri. Acestea constituie, laolaltă, sentimentul specific al depărtării."
68. Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1958, capitolele VII şi VIII privitoare la dialectica „mare–mic", „miniatural–imens".
69. Cf. Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 52.
70. Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, cap. IX.
71. Cf. A. Pleşu, în studiul despre Lavelle citat mai sus (nota 53), pp. 89–90.
72. Cf. Helmut Rehder, *op. cit.*, p. 217.
73. Barbara Grund, *Probleme der Raumgestaltung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerei vor Dürer*, Diss. Breslau, 1934, p. 90.
74. Irene Henrici, *Die Landschaft des Unendlichen Raumes*, Diss. Münster, 1936, pp. 41–44.
75. Cf. Andrei Pleşu, *L'espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tom IX, 1972, pp. 114–115. (Studiul a apărut şi în româneşte, cu titlul *Spaţiul plastic sau despre forma presupusă a lumii*, în volumul de eseuri *Călătorie în lumea formelor*, Bucureşti, 1974, pp. 57–78).
76. Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, 1893, *apud* Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 54.
77. Cf. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. rom. Constanţa Tănăsescu, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1964), pp. 318–319.
78. Cf. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, partea a III-a: „Contribuţia privitorului", pp. 221 şi urm.
79. Cf. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden–Brussels, 1973, vol. IX, partea a II-a, p. 110 (ed. I germană a apărut, între 1924 şi 1937, în 14 volume).

Bibliografia „cazului" Patenier e săracă. În afara cîtorva articole, răspîndite în diverse periodice și de paginile — clasice — pe care i le-a dedicat Max J. Friedländer, nu ne este cunoscută decît o singură tratare larg monografică a artistului: R. A. Koch, *Joachim Patenier* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, nr. 38), Princeton, 1968.

80. Max J. Friedländer, *De la Van Eyck la Bruegel*, trad. rom. Fl. Ionescu, București, 1975 (ed. I orig., 1956), p. 123.
81. Afirmația lui Friedländer potrivit căreia „Patenier lucrează după regulă și foarte sistematic" (*De la Van Eyck la Bruegel*, p. 125) ni se pare o inadvertență. Friedländer însuși dă — în aceeași lucrare — (cf. p. 123) o serie de amănunte asupra tehnicii pictorului, din care se deduce mai curînd contrariul: „Descrierile geografice ale lui Patenier ar fi fost mult mai mărginite, *dacă artistul ar fi respectat regulile perspectivei științifice*. Fără să șovăie deloc însă, el și-a construit peisajele din mai multe puncte de vedere. Unul singur nu era suficient nici pentru întreg, nici pentru părți. Toate orizontalele — suprafețe de pămînt, suprafețe de apă, drumuri etc. — sînt văzute de sus, iar orizontul este, ca atare, înalt. Pe de altă parte, toate verticalele, toate obiectele în picioare sau care cresc, cum ar fi stîncile, copacii, casele și oamenii, nu sînt arătate de sus, ci într-o viziune *aproximativ* normală." (*s.n.* — *A.P.*). Evident, transcenderea unei reguli fixe nu înseamnă, la Patenier, ignorarea ei. El nu procedează arbitrar sau inconștient și, în această privință, Friedländer poate spune că arta lui are o „regulă" și un „sistem". Dar e regula, sau sistemul, imaginației vii, și nu ale unui calcul mecanic.
82. Max J. Friedländer, *De la Van Eyck...*, p. 122.
83. *Ibidem*, p. 124.
84. Heinrich Lützeler, *op. cit.*, pp. 219 și urm.
85. Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968 (ed. a 4-a), pp. 122 și urm.
86. Max J. Friedländer, *De la Van Eyck...*, p. 127.
87. Cf. Ed. Gérard, *Dinant und die Maas in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Dinant et la Meuse dans l'histoire du paysage*, Lammersdorf, 1960, și, mai ales, A. Dupont, *Une vue*

de Namur dans un paysage de Patenier au Musée de Prado, în *Namurcum*, vol. XXXVII, nr. 2, 1965.

88. Cf. W. Petrenz, *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss. Berlin, 1957.
89. G. Eimer, *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963.
90. Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, în *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1966, vol. 11, p. 70.
91. *Ibidem, loc. cit.*
92. Pentru excelente reproduceri şi pentru masiva documentaţie istorică pusă în joc, trimitem la monografia cea mai autorizată consacrată lui Friedrich: Helmut Börsch-Supan şi Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.
93. Cf. Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich*, Diss. München, 1960, p. 8 şi p. 18, citat de Radu Bogdan în *Caspar David Friedrich şi ţărmul de cretă al insulei Rügen*, comunicat nouă în manuscris.
94. Helmut Börsch-Supan, *C. D. Friedrich*, p. 165, pl. 40.
95. Alan W. Watts, *op. cit.*, p. 25.
96. *Ibidem*, p. 27.
97. *Ibidem*, p. 28.
98. *Ibidem*, p. 26.
99. *Ibidem*, p. 44. *Kenosis* înseamnă „golire de sine", revărsare a zeului în recipientul lumii. Teoria kenotică a creaţiei pune un accent specific asupra misterului „întrupării" divine. Natura e corpul însuşi al lui Dumnezeu, „templul" în care el coboară în ipostaza sa christică. Mai apropiat de o înţelegere răsăriteană a naturii apare, dintre teologii apuseni, „naturalistul" Pierre Teilhard de Chardin, nu o dată suspectat, de confraţii săi, de erezie. Iată un citat caracteristic din *Le Milieu Divin*, Paris, 1957, p. 149: „Dacă ne e îngăduit să modificăm puţin un cuvînt sacru, vom spune că marele mister al Creştinismului nu e atît Apariţia, cît Transparenţa lui Dumnezeu în Univers. O! da, Doamne, nu numai raza care atinge în treacăt, ci aceea care pătrunde. Nu Epifania ta, Isuse, ci *Diafania ta* (s. în text).

100. Cf. Constantin Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești*, București, 1975, pp. 109–115 („Despre natură în graiul românesc").
101. Idem, *Rostirea filosofică românească*, București, 1970, pp. 49 și urm.
102. *Ibidem*, pp. 45 și urm.
103. *Ibidem*, p. 44.
104. Cf. Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, București, 1944 (extras din *Izvoare de filosofie*, 1943), pp. 13 și urm.
105. Petru Comarnescu, *Om, Natură și Dumnezeu în plastica românească*, în *Revista Fundațiilor Regale*, 1943, p. 131.
106. Idem, *Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși*, în *Revista Fundațiilor Regale*, 1944, p. 630.
107. Cf. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969, pp. 136–137.
108. *Ibidem*, p. 139.
109. *Ibidem*, p. 176.
110. *Ibidem*, p. 126.
111. Cf. clarificările aduse, în această privință, de lucrarea despre tragic a lui Gabriel Liiceanu (citată mai sus).
112. Cf. Constantin Noica, *Rostirea...*, p. 160 (cap. „Viețuire lină și cumplită").
113. *Ibidem*, p. 71 (cap. „Trecere, petrecere").
114. *Ibidem*, p. 160.
115. Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, p. 18.
116. *Ibidem*, pp. 30–31.
117. Cf. Constantin Noica, *Rostirea...*, p. 88: „...poate că vocația cugetului românesc (...) este de a face insuportabilul suportabil".
118. Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, 1973, p. 24.
119. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 127. În aceeași ordine de idei, vezi și *Elogiul satului românesc*, discurs rostit de Blaga la 5 iunie 1937 la Academia Română (Academia Română, Discursuri de recepție, LXXI, București, 1937).
120. Cf. Ilarie Voronca, *O carte cu imagini*, în *Adevărul*, 1936, mai, 13 (citat de Radu Bogdan în *Andreescu*, vol. II, aflat sub tipar și comunicat nouă în manuscris). O dezvoltare aprofundată a paralelei în discuție, la Ion Frunzetti, *Ba-*

covia și Andreescu — o coincidență de destine și expresie, în *Universul literar*, 1941, noiembrie, 29, p. 6.

121. Cf. Radu Bogdan, *Andreescu*, București, 1969 (70), vol. I, pp. 138–139.
122. *Apud* Radu Bogdan, *op. cit.*, pp. 209–210.
123. Cf. Ion Frunzetti, *Munții*, în *Steaua*, febr. 1975, pp. 55–56.
124. *Dicționarul limbii române* dă ca prim sens pentru „fire": „Natură (ca totalitate), lume, *pământ*, făptură" (*s.n.* — *A.P.*) Cf. Constantin Noica, *Rostirea...*, pp. 44 și urm. Noica amintește, în același loc, și un pasaj din Cantemir, în care sinonimia „pământ–fire" se susține prin opunerea acestuia din urmă cerului: „Ființa... carile nici în ceriu, nici în fire se află". Am văzut și la Blaga pământul menționat ca una dintre „categoriile organicului" exaltate de mentalitatea ortodoxă (cf. *supra*, p. 95).

Capitolul III

1. Cf. *supra*, cap. I, 6, c, pp. 48–52.
2. Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting* (*Lin Ch'üan Kao Chih*), trad. engl. Shio Sakanishi, Londra, 1935, p. 32.
3. O bună descriere a grădinii chinezești tradiționale — în contrast cu cea engleză — se poate găsi în Tsuyrshi Tamura, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo, 1936, pp. 13 și urm.
4. *Apud* H. F. Clark, *Eighteenth Century Elysiums. The Role of „Association" in the Landscape Movement*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 6 (1943), p. 180.
5. Cf. *ibidem*, p. 166, nr. 5, și Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Londra, 1973, p. 110.
6. Pentru detalierea informației privitoare la raporturile sino-europene în veacul al XVIII-lea, se vor consulta, alături de lucrarea lui Sullivan citată mai sus, următoarele studii: Henri Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910; J. Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, 1911; A. Reichwein, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925; Eleanor von Erdberg, *Chinese Influences on European Garden Structures*, Cambridge, 1936; Arthur O. Lo-

vejoy, *The Chinese Origine of a Romanticism* în ale sale *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 99–135; Osvald Sirén, *China and the Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, 1950 şi Rudolf Wittkower, *English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment*, în *L'Arte*, 6 iunie 1969, pp. 18–35.

7. Owen Cambridge, în *The World*, nr. 118 din 1756, *apud* Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, Londra, 1927, p. 155. Ar trebui totuşi precizat că cea dintîi istorie occidentală a artelor în care e inclusă o secţiune asupra picturii chineze şti nu este englezească. E bine cunoscuta *Teutsche Akademie* (Nürnberg, 1675–1679) a lui Joachim von Sandrart. Cf. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 272.
8. Cf. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 112.
9. *Ch'üan Teng Lu*, 22, apud Alan W. Watts, *The Way of Zen*, 1957, p. 146.
10. Rudolf Borchardt, *Die Wilde Blume und die Kulturpflanze*, în *Antaios*, vol. III (1961–1962), pp. 240–241.
11. Jean-Jacques Mayoux, *Richard Payne Knight et le pittoresque. Essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932, p. 33. Mayoux atribuie invenţia aşa-numitului „ha-ha" lui Vanbrugh. J. R. Watson e de părere că autorul ei ar fi Charles Bridgeman, masiva ei utilizare revenind lui William Kent însuşi, arhitectul-grădinar al cunoscutelor „Kensington Gardens" din Londra. Cf. J. R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson, 1970, p. 16.
12. Roland Mousnier, *Les XVI^e et XVII^e siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492–1715)*. (Vol. IV din *Histoire générale des civilisations*, publicată sub direcţia lui Maurice Crouzet), Paris, 1954, p. 556.
13. Cîteva aspecte ale acestei mentalităţi sînt înregistrate de Gisela Rosenthal în teza sa *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich* 1753–1824, Diss. München, 1974 (vezi, mai ales, introducerea: „Die Modalität des menschlichen Naturverhältnisses und die Landschaft als Genre", pp. 1–9).
14. Cf. A. Röver, *Bienséance. Zur äesthetischen Situation im Ancien Régime*, Diss. Tübingen, 1973.
15. Cf. Gisela Rosenthal, *op. cit.*, pp. 4–5.

16. E. şi J. de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, Paris, 1967, p. 98.
17. Raporturile dintre „libertinaj" şi „libertate" în atmosfera secolului al XVIII-lea sînt expresiv analizate de Jean Starobinski în cartea sa *L'invention de la liberté 1700–1789*, Geneva, 1964.
18. Recomandăm, pentru numeroasele sugestii pe care le conţine în această privinţă, cartea lui Vladimir Jankélévitch *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, 1963. Cf., mai ales, cap. „Angoisse et ennui".
19. Cf. Joseph Gramm, *Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912, pp. 118–122.
20. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1973 (ed. I, 1923), pp. 371–372.
21. Fritz Novotny, *Der Impressionismus*, în *Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 11 („Die Kunst des 19. Jahrhunderts"), 1966, p. 130.
22. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 95.
23. *Ibidem*, p. 18, n. 1.
24. Cf. *L'Amour de l'Art*, iulie, 1931, *apud* Lionnello Venturi, *De la Manet la Lautrec*, trad. rom. Constanţa Tănăsescu şi Mîcaela Slăvescu, Bucureşti, 1968, p. 27.
25. O. Spengler, *op. cit.*, pp. 371–372.
26. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 97.
27. Spengler (*op. cit.*, p. 373) vorbeşte şi el despre *„die programmatisch klare und innerlich um so ärmere Kunst der französischen Impressionisten..."* („arta atît de clară programatic şi cu atît mai săracă lăuntric a impresioniştilor francezi").
28. Fritz Novotny, *op. cit.*, p. 134.
29. Insistăm asupra faptului că atitudinea noastră polemică faţă de impresionism priveşte strictamente raportarea sa la problema naturii. Nu punem nici o clipă în discuţie importanţa decisivă a acestei mişcări pentru istoria picturii universale, aşa cum ea se poate deduce din bibliografia esenţială a domeniului. Cf., mai ales, Pierre Francastel, *Pictură şi societate*, trad. rom. V. Florea, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1965), cap. 2: „Distrugerea unui spaţiu plastic", pp. 131–170. (Din păcate, *Impresionismul* aceluiaşi autor, trad.

rom. Radu Pontbriand, Bucureşti, 1978, e o lectură dezamăgitoare). Pentru acumulare de documente, vezi Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 vol., Paris–New York, 1939, şi John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1946. O cuprinzătoare sinteză şi bibliografie în Jean Leymarie, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Geneva, 1959.

30. Lionnelo Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 280.
31. Cf. *supra*, pp. 88–89.
32. Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, 1932. Bachelard îi opune mereu lui Bergson punctul de vedere formulat de Roupnel în cartea sa *Siloë*: dacă timpul are o realitate, ea nu poate fi decît tocmai realitatea clipei.
33. Cf. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880* („The Pelican History of Art"), Londra, 1960, pp. 5–6. Asupra echivalenţei — tipic ottocentiste — dintre natură şi lumea vizibilului, Novotny revine şi în paginile despre impresionism din *Propyläen* (*loc. cit.*, p. 130): impresionismul e *Erlebnis des Bloss-Sichtbaren* („trăire a strict-vizibilului").
34. Witelo, *Optica*, III, 59 (Alhazen, II, 18), *apud* Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, Bucureşti, 1978 (ed. I engleză, 1970), vol. II, p. 382 (traducerea textului latin Mihai Gramatopol).
35. Cf. Wl. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, pp. 376–377.
36. Cf. *infra*.
37. Toma de Aquino, *Summa Theologiae*, qu. 67 a 1 c., *apud* Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 370.
38. Cf. Wl. Tatarkiewicz, *op. cit.*, *passim*; de asemenea, R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961, pp. 169–170; K. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, 1972 (ed. I, 1939; ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1953), cap. V, şi cele trei volume deja citate (cf. *supra*, cap. II, n. 25) ale lui Edgar de Bruyne.
39. Trebuie spus că o anumită *laicizare* a degustării luminii, o înclinaţie spre exaltarea strălucirii ei exterioare se percepe încă din veacul al XIV-lea. J. Huizinga (*Amurgul Evului Mediu*, Bucureşti, 1970) citează numeroase exemple în acest sens.

40. Kant e invocat în legătură cu impresionismul și de Max J. Friedländer, în *Landscape. Portrait. Still-Life*, p. 129.
41. O. Spengler, *op. cit.*, p. 367.
42. Edificatoare sînt, în această privință, însemnările lui Spengler privind iradierea „numinoasă" a luminii în tablourile unor Grünewald, Lorrain, Giorgione sau Rembrandt, în contrast cu „lumescul" ei în peisajele de *plein-air*. Cf. *op. cit.*, p. 371: se vorbește de un sublim verde „catolic", de un brun „protestant" și despre „ireligiozitatea" luminii de *plein-air*: *Ein einziges Freilichtbild verweltlicht sofort das Innere einer Kirche und setzt sie zu einem Ausstellungsraum herab* („O singură imagine de *plein-air* imanentizează de îndată interiorul unei biserici, transformîndu-l în spațiu de expoziție").
43. Cf. *supra*, pp. 82–84.
44. Cf., între altele, Edgar Papu, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, 1967. Observații instructive privind stilistica implicată a călătoriei (cu o analiză a disjuncției dintre călătorul „tradițional", de tip „realist" — în sens medieval — și călătorul „nominalist" al vremurilor mai noi) se vor găsi în Andrei Cornea, *De la portulan la vederea turistică*, București, 1977, în special cap. 4.
45. Cf. Josef Strzygowski, *Süddliche Macht und nördliche Landschaftsmalerei*, în *Belvedere*, nr. 10 (1931).
46. Cf. Charles Dempsey, *The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 29 (1966), pp. 219–249.
47. *Apud* Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923, p. 141, n. 1.
48. Cf. Henry V. S. Ogden și Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Chicago, 1955. Cf., de asemenea, Francesco Viglione, *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, 1946, și Hans-Joachim Possin, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der Englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972.
49. Cf. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, Londra, 1965, p. 12.
50. J. R. Watson, *Picturesque Landscape...*, p. 16.
51. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 57.

52. Cf. Nikolaus Pevsner, *Richard Payne Knight*, în *The Art Bulletin*, decembrie 1949, pp. 293–320.
53. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 60–69.
54. Montesquieu, *Voyages*, Bordeaux, 1894, I, p. 170, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 67.
55. Cf. Joseph Gramm, *op. cit.*, p. X (Vorwort).
56. *Ibidem*, p. 15.
57. *Ibidem*, pp. 29 şi urm.
58. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. rom. D. D. Roşca, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 269.
59. J. Gramm, *op. cit.*, p. 24.
60. Alexander von Humboldt, *Kosmos*, II, 28 *apud* Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, p. 145, n. 1.
61. Cf. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, pp. 144–145. Cf. şi Heinrich Lützeler, *Vom Wesen...*, p. 223, şi Kenneth Clark, *op. cit.*, cap. IV (pp. 58–76), unul dintre cele mai bune capitole ale întregii cărţi.
62. Polybius, *Historiae*, IV, 20, *apud* Erwin Panofsky, *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, în *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1970, p. 343. Cf. şi B. Snell, *Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft*, în *Antike und Abendland*, I, 1944.
63. Cf. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, pp. 147–151.
64. Aşezarea lui Poussin în descendenţa lui Annibale Carracci fusese stabilită, cu doi ani înainte de apariţia cărţii lui Gerstenberg, de Gabriel Rouchès într-un articol intitulat *Le paysage chez les peintres de l'École bolognaise*, în *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1921, p. 7, şi februarie 1921, p. 119.
65. Cf. Anthony Blunt, *The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 7 (1944), pp. 154 şi urm. Cf. şi P. Alfassa, *Poussin et le Paysage*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, I, p. 265.
66. Cf. Wilhelm Stein, *Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Strassburg, 1917, şi Walter Geese, *Die Heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Strasbourg, 1930.
67. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, p. 149.
68. H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908, p. 28.
69. *Apud* W. Stein, *op. cit.*, pp. 67–68.

70. Cf. John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1965, vol. I, p. 64.
71. Petru Creţia, *Despre exotism*, în *Secolul XX*, nr. 7/1973, p. 64.
72. Cf. Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* („The Pelican History of Art"), Londra, 1972, pp. 260–261.
73. Cf., între altele, Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institute*, vol. 13 (1950), pp. 65 şi urm.
74. Cf. şi Victor Segalen, *Însemnări despre exotism*, în *Secolul XX* nr. 7/1973, p. 37: „[Natura] e prima noastră experienţă exotică, lumea exterioară fiind tot ce se deosebeşte, de la început, de noi."
75. Christopher Husey, *op. cit.*, pp. 2–4.
76. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 167–168.
77. Cf. *Letters from the late Reverend Dr. Thomas Herring*, 1777, p. 39, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 170.
78. John Dennis, *Miscellanies in Verse and Prose*, 1693, pp. 133–134.
79. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 7.
80. Cf. *infra*, pp. 167—171.
81. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 195.
82. *Ibidem*, p. 8.
83. *Ibidem*, pp. 92–93.
84. Femeile se afirmă, în secolul al XVIII-lea, nu numai în planul plasticii, ci şi în acela al literaturii. Sîntem în plină epocă a romancierilor (*lady novelists*): Anne Radcliffe, Jane Austen, Mrs. Griffith, Charlotte Smith etc. Cf. cap. VIII („The Landscape Arts and the Picturesque in the Novel of the Eighteenth Century"), pp. 201–226, din cartea citată a Elizabethei Manwaring.
85. Cf. L. Binyon, *English Watercolours*, ed. a II-a, Londra, 1944, şi Henri Lemaître, *Le paysage anglais à l'aquarelle* (1760–1851), Paris, 1955.
86. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919. Lucrarea a fost scrisă în jurul lui 1649. O variantă mai restrînsă (*An Exact and Compendious Discourse concerning the Art of Miniature or Limning*) exista încă de la 1625. Şi această variantă, şi textul lărgit au fost tipărite după moartea autorului lor, sur-

venită în 1650. Cf. Ernst H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, în *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966, pp. 107–108, și Henry și Margaret Ogden, *op. cit.*, pp. 9 și urm.; de asemenea, apendicele de la p. 171.

87. Cf. Henri Lemaître, *op. cit.*, partea a II-a.
88. Richard Payne Knight, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Londra, 1805, pp. 147 și urm.
89. Elizabeth Wheeler Manwaring insistă asupra faptului că în Italia secolului al XVII-lea cuvîntul *pittoresco* era frecvent utilizat, dar nu cu sensul de *picture-like* („asemănător unei picturi"), ci cu acela de *painter-like* („în felul pictorului"). Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168.
90. William Aglionby, *Painting Illustrated in Three Dialogues...*, *apud* Walter John Hipple Jr., *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957, p. 185.
91. Cf. W. J. Hipple Jr., *op. cit.*, p. 186.
92. Cf. *The Tender Husband*, actul IV, scena 2.
93. Pope folosește „pitorescul" cu acest sens într-o notă la *Iliada*, tipărită în 1715. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168. Echivalența *„picturesque–pictorial"* e studiată de Robert S. Bridges, în articolul său *Pictorial. Picturesque. Grotesque. Classical*, în *S. P. E.* (*„Society for Pure English"*), tract. nr. XV, Oxford, 1923, pp. 15–21. *„Picturesque"* ar avea o conotație romantică, în vreme ce *„pictorial"* ar avea una clasică. Și, întrucît *pictorial* n-a intrat în uz decît după 1800, Bridges presupune că *picturesque* trebuie să-i fi ținut locul ori de cîte ori e folosit înainte de 1800. O presupunere care, deși din punct de vedere lexical e plauzibilă, e greu de susținut din punct de vedere istoric. Cf. discuția termenului de „pitoresc" la Gilpin, *infra*, pp. 176–178.
94. T. Smollett, *The Expedition of Humphrey Clinker*, apud Hipple, *op. cit.*, p. 187.
95. Cf. *A Review of the „Landscape. A Didactic Poem" [by R. P. Knight], also of „An Essay on the Picturesque" [by U. Price], together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of „Planting and Ornamental Gardening. A Practical Treatise"*, Londra, 1795, pp. 261–275.
96. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168.

97. Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, 1624, ed. nouă, Londra, 1903, p. 87.
98. Sir William Temple, *Gardens of Epicure*, 1685, *apud* Nikolaus Pevsner, *The Genesis of the Picturesque*, în *Architectural Review*, vol. 96 (1944), pp. 139–146.
99. Lord Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, 1709, *apud* Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londra, 1976 (ed. I, 1956), p. 177.
100. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 124.
101. Cf. *The Spectator*, 25 iunie 1712.
102. Cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 30–31.
103. Atît grădina lui Burlington de la Chiswick, cît şi cea a lui Pope de la Twickenham au fost concepute în jurul lui 1718, în maniera lui Kent; cf. H. Pevsner, *The Englishness...*, p. 175.
104. Cf. Jos. Spence, *Anecdotes* etc., ed. 1858, p. 196, *apud* N. Pevsner, *The Englishness...*, p. 177.
105. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 83.
106. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 33–34.
107. Cf. *ibidem*, p. 41.
108. *Ibidem*, p. 56.
109. William Gilpin, *Essay on Prints*, 1768.
110. Idem, *Observations on the Western Parts of England*, Londra, 1798, p. 238.
111. Wylie Sypher, *Baroque Afterpiece: The Picturesque*, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, ianuarie 1945, pp. 39–58. Giulio Carlo Argan distinge şi el între pitoresc şi sublim, văzînd în cel dintîi o „poetică a relativului", iar în celălalt, o „poetică a absolutului". Cf. *L'arte moderna 1770–1970*, Roma, 1970, p. 12.
112. Cf. W. D. Templeman, *The Life and Work of William Gilpin*, în *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 24, nr. 3–4, 1939.
113. Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1770.
114. Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening*, 1770, şi idem, *A History of Modern Taste in Gardening*, 1771. Cf. şi Isobel Wakelin Urban Chase, *Horace Walpole: Gardenist*, Princeton, 1943.
115. William Mason, *The English Garden* (în versuri), 1772.

116. Textul lui Combe, a cărui primă ediție era ilustrată de Rowlandson, e citat după E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 200 și după J.J. Mayoux, *op. cit.*, p. 56.
117. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 133.
118. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 72–73, nota 64.
119. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 141.
120. Apud E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 172.
121. Cf. William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 1772; cîteva amănunte despre autor, în Chr. Hussey, *op. cit.*, pp. 156–158.
122. Cf. G. L. le Rouge, *Détails de Nouveaux Jardins à la mode: Jardins Anglais-Chinois*, 1776–1788.
123. O expunere sistematică a etapelor succesive parcurse de „cearta pitorescului" se poate găsi în studiul lui Nikolaus Pevsner *Richard Payne Knight*, apărut în *Art Bulletin* (cf. *supra*, n. 52). Pevsner vorbește de patru mari faze: cea dintîi, între 1690 și 1730, se ilustrează prin William Temple, Shaftesbury, Addison și Pope, mergînd pînă la Kent. Unei a doua faze (1730–1750) îi aparțin: apogeul lui Kent, Shenstone și începuturile lui Gilpin. Cu „Capability" Brown în practică și Gilpin, James Mason, Whately și Walpole în teorie, ne aflăm în faza a treia (1750–1794). În sfîrșit, Price și Knight sînt eroii fazei a patra, ultima. Esențială pentru înțelegerea fiecărei faze e seria de articole publicate de Pevsner în *Architectural Review*: *The Genesis of the Picturesque* (cf. *supra*, n. 98); *Uvedale Price* (în vol. 95, din 1944), *Chambers* (în vol. 101, din 1947) și *Repton* (în vol. 103, din 1948). Recomandăm, de asemenea, pentru o mai largă informație asupra „pitorescului", cărțile clasice ale lui Hussey, Manwaring și Mayoux; de asemenea, lucrările, deja citate, ale lui J. R. Watson și W. J. Hipple Jr. (din aceasta din urmă, în special capitolele *The Price–Repton Controversy*, pp. 238–246, și *The Price–Knight Controversy*, pp. 278–283). Cf. și Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, București, 1970, p. 163, și Agnieszka Morawińska, *Eighteenth-Century „Paysages Moralisés"*, în *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXVIII, nr. 3, iulie-sept., 1977, pp. 461–475.
124. Uvedale Price, *Essay on the Picturesque*, 1794, p. 4.
125. *Ibidem*, p. 26 și pp. 141–142.
126. Cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 66.

127. Chr. Hussey a avut, încă din 1927, această intuiție. Pentru el, Price și Knight sînt „impresioniștii de la 1794" (cf. *op. cit.*, p. 160). Mayoux recunoaște doar lui Knight onoarea de precursor (*op. cit.*, p. 72). Dar gustul lui Price pentru senzația obținută prin *mișcare* atestă o deschidere spre instantaneu, spre tranzient, de natură să-l situeze în aceeași ordine de noutate cu Knight. E drept, „impresionismul" lui Knight implică, o vom vedea, un anume spor de subtilitate estetică.
128. Cf. *supra*, p. 153.
129. U. Price, *op. cit.*, pp. 189, 196, 197.
130. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 69.
131. Cu trei ani mai tînăr decît Price, Knight pare să stea, la început, sub egida lui. *The Landscape* e dedicat, de altfel, prietenului mai în vîrstă: *Do thou, o Price, the song attend/ Instruct the poet and assist the friend*. („Ascultă-mi, o, Price, cîntecul/ Învață-l pe poet și ajută-l pe prieten").
132. Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790.
133. C. Hussey, *op. cit.*, p. 17.
134. Gilpin avusese și el intuiția importanței pe care ochiul o are în percepția valorilor pitorești. După el, frumosul interesează mai mult imaginația, ca și ideile. El se revelează la capătul unui demers *sintetic*. Pitorescul se sprijină preponderent pe rezultatele unei foarte aplicate *analize* optice (cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 59). Interesante, în acest sens, sînt și relatările lui Johnson (din *Lives of the Poets*), privitoare la pasiunile „pitorești" ale poetului William Shenstone (cf. Mayoux, *op. cit.*, pp. 34–35): el avea o *ferme ornée*, pe care o întreținea ca sursă a unor plăceri strict optice. Ținea atît de mult la pura aparență, încît îl indigna la culme cînd vreun oaspete, în loc să admire înfățișarea apelor din parcul său, îl întreba dacă au pește...
135. Titlul întreg sună astfel: *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight, Prefaced by an Introductory Essay on Beauty with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon that Subject*, by Uvedale Price Esq., Londra, 1801.

136. U. Price, *A Dialogue...*, pp. 191–192.
137. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 84.
138. U. Price, *op. cit.*, p. 119.
139. Ediția din 1810 poartă titlul primului text al lui Price (*Essay on the Picturesque*), dar cuprinde trei volume.
140. R. P. Knight, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805, p. 16.
141. *Ibidem*, p. 148.
142. *Ibidem*, p. 69.
143. *Ibidem*, p. 186: cineva care admiră „un sîn frumos" e, în realitate, prejudiciat de context. „Dacă ar face un mulaj după el și ar coace înăuntru o budincă de prune (obiect departe de a fi dezgustător pentru cei mai mulți dintre noi), nu cred că forma cu pricina i s-ar mai părea atît de răpitoare."
144. Citat de J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 6, n. 1.
145. N. Pevsner, *The Englishness...*, cap. 7: „Picturesque England", pp. 173–192.
146. George Mason, *Essay on Design in Gardening*, 1768, p. 26.
147. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 151.
148. Cf. *The Task*, cartea I, pp. 421–425.
149. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 24 și urm. *Virtuoso* apare în legătură cu membrii Societății Regale (*Royal Society*): *Connoisseur* capătă statut prin lucrarea lui Jonathan Richardson *Essay on the Science of Being a Connoisseur* („Încercare asupra științei de a fi «Connoisseur»"); cît despre cuvîntul *Taste* („Gust"), el pare să fie cel mai des folosit cuvînt al vocabularului britanic cult din secolul al XVIII-lea.
150. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 35.
151. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*.
152. Voltaire, *Lettres sur les Anglais*, 1734, scrisoarea a XVIII-a.
153. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 230, cf. și N. Pevsner, *The Englishness...*, pp. 184 și urm.
154. Vaughan Cornish, *Scenery and the Sense of Sight*, Cambridge, 1935, p. 1.
155. *Ibidem*, prefață, p. XI.
156. *Ibidem*, p. 25.
157. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 163 și urm.

158. Abbé Delille, *Les Jardins*, 1782, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 164.
159. Cf. *Descriptions pittoresques de Jardins du Goût le plus moderne*, ed. a II-a, Leipzig, 1805, şi Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, 1911, pp. 343–350.
160. Pierre Grimal, *Civilizaţia romană*, trad. rom. Eugen Cizek, Bucureşti, 1973, vol. I, p. 294. Cf. şi Robert Étienne, *Viaţa cotidiană la Pompei*, trad. rom. Horia Vasilescu, Bucureşti, 1970, pp. 211, 245–283.
161. Stephen Switzer, *Ichonographica Rustica*, 1742 (ed. I, 1718), III, pp. 7–8, *apud* H. F. Clark, *op. cit.*, p. 161.
162. Cf. *The Spectator* nr. 477, *apud* H. F. Clark, *op. cit.*, p. 166.
163. Robert Castell, *Villas of the Ancients*, 1728, pp. 116–117.
164. Cf. *supra*, p. 161.
165. Cf. N. Pevsner, *Richard Payne Knight*, pp. 296–298. Knight „acuză creştinismul, în întregul său, şi ia apărarea păgînătăţii". Celelalte lucrări erudite ale sale sînt: *An Analytical Essay on the Greek Alphabet*, 1791, *Prolegomena* la o ediţie din 1808 a textelor homerice şi *Specimens of Antique Sculpture*, 1809 (vol. I) şi 1835 (vol. II, postum).
166. Cf. E. H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art...*, pp. 119–121. Sînt citate pasaje semnificative din Montaigne, Lomazzo şi din ghidul publicat în 1778 de Thomas West.
167. Cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 296.
168. Cf. *A Review of the Landscape...* (pentru titlul întreg, vezi *supra*, n. 95), p. V.
169. Cf. John Ruskin, *Les peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928, pp. 40, 47 (ediţia cuprinde a doua jumătate din volumul III şi prima jumătate din volumul IV al lucrării *Modern Painters*, apărută în cinci volume, între 1843 şi 1859).
170. Cf. Platon, *Phaidros*, în Platon, *Oeuvres complètes*, ed. „Les Belles Lettres", vol. IV, partea a III-a.
171. John Ruskin, *op. cit.*, pp. 29–32.
172. Cf. J. B. Deperthes (scris uneori şi De Perthes), *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, 1818, p. 151.

1. Herbert Kühn găsește și în arta europeană un echivalent posibil al spațiului vid din peisajele extrem-orientale: este *fondul de aur* al imaginilor religioase, înțeles ca suprasaturație a spiritului, ca o condensare a absolutului. Doar că în Europa absolutul e mereu *jenseitig* („transcendent"), în vreme ce în China el e *diesseitig* („imanent"). Cf. H. Kühn, *Tat und Versenkung. Europa und Asien*, Mainz, 1948, p. 50.
2. Citat de Laurence Binyon în *The Spirit of Man in Asian Art*, New York, 1965 (ed. I, 1935), p. 77.
3. Cf. Alan W. Watts, *The Way of Zen*, Londra, 1974 (ed. I, 1957), p. 87.
4. Cf. Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Paris, 1972 (ed. I, 1940), vol. III, p. 337.
5. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, pp. 88 și urm.
6. *Apud* Dominique Dubarle. Cf. antologia *L'homme moderne et son image de la nature*, Neuchâtel, 1974, p. 63.
7. D. T. Suzuki, *The Role of Nature in Zen Buddhism*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953, p. 297.
8. Cf. *P'ei-wen tchai chou-houa p'ou*, cap. 3, p. 1a, *apud* Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963, p. 19.
9. Alan Watts, *op. cit.*, p. 198.
10. Cf. N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, pp. 36, 59, 191, 221 și urm.
11. Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, București, 1965, p. 525.
12. H. Kühn, *op. cit.*, p. 45.
13. Cf. *Mong-k'i pi-t'an*, cap. 17, p. 109, *apud* N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, p. 192.
14. Cf. Suzuki, *The Role of Nature...*, p. 312.
15. Cf. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. rom. D. D. Roșca, București, 1966, vol. I, pp. 149 și urm.
16. Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, trad. rom. D. Trancă, București, 1970 (ed. I orig., 1902), p. 169.
17. Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, trad. rom. D. P. Fuhrmann și H. R. Radian, București, 1974, p. 592.

18. Cf., pentru aprofundarea gîndirii lui Lukács, substanţialul studiu introductiv al lui N. Tertulian la ediţia românească a *Esteticii*, citată mai sus (pp. 5–74).
19. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch), pp. 103–104.
20. *Ibidem*, p. 111.
21. Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. rom. Const. Floru, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1953), p. 25.
22. *Ibidem*, p. 159. Cf. şi p. 165.
23. „O privelişte frumoasă din natură este, aşadar — spunea Schopenhauer —, un *kathartikon* al minţii". Cf. *Observaţii răzleţe despre frumosul în natură*, în A. Schopenhauer, *Studii de estetică*, trad. rom. G. Tănăsescu, Bucureşti, 1974, p. 40.
24. N. Hartmann, *op. cit.*, p. 167.
25. Cf. *Wang che hua-yuan*, cap. 2, *apud* N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, p. 224.
26. Cf. *supra*, pp. 36, 119, 122–123, 153–155.
27. Śūrangama Sūtra, *apud* Lama Anagarika Govinda, *Der Weg der weissen Wolken*, Berna-München-Viena, 1978 (ed. I engleză, 1966), pp. 28–29.

BIBLIOGRAFIE

ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970 (cap. „Das Naturschöne", pp. 97–122).

ALAIN, *Un sistem al artelor frumoase*, trad. rom. Alex. Baciu, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1926), cartea a VIII-a, 10 („Despre peisaj").

ALFASSA, P., *Poussin et le paysage*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, I.

ALISON, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Londra, 1790.

ARGAN, Giulio Carlo, *L'arte moderna, 1770–1970*, Roma, 1970.

ARISTOTEL, *Metafizica*, trad. rom. Şt. Bezdechi, Bucureşti, 1965, cartea a V-a (Δ), cap. 4.

ARISTOTEL, *Fizica*, trad. rom. N. I. Barbu, Bucureşti, 1966, partea I, cartea a II-a.

ARMENTER, F., *L'illusion du mouvement dans le paysage*, Paris, 1907.

ARNDT, Karl, *Frühe Landschaftszeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä*, în *Pantheon*, XXV, 1967.

ASSUNTO, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963.

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, 1932.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, 1943.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 1958.

BADT, Kurt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin, 1960.

BAER, Rudolf, *Paul Bril. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, München, 1930.

BALDASS, Ludwig van, *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patenier bis Bruegel*, în *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhaus in Wien*, XXXIV, 1918.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberaţii. Patru eseuri privind legenda formelor*, trad. rom. Paul Teodorescu, Bucureşti, 1972 (ed. I orig., 1957), cap. „Grădini şi ţări de vis", pp. 96–119.

BARBIER, C. P., *William Gilpin. His Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, 1963.

BARTSCH, Juliane, *Figur und Landschaft. Eine Untersuchung ihrer Beziehungsformen im italienischen Kunstbereich des 16. und 17. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg, 1934.

BASURADSCHI, F., *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Basel, f.a.

BEENKEN, Hermann, *Die Landschaftsschau Jacob van Ruysdaels*, în *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943.

BÉGUIN, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, trad. rom. D. Ţepeneag, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1939).

BEHLING, L., *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1957.

BEHLING, L., *Die Pfanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, 1964.

BENGTSSON, Åke, *Studies on the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland: 1610–1625*, în *Figura*, III, Stockholm, 1952.

BENTSSON, A., OMBERG, H., *Structural Changes in Dutch Seventeenth Century Landscape, Still-life, Genre and Architecture Painting*, în *Figura*, I, 1951.

BEYER, Oskar, *Die unendliche Landschaft. Über religiöse Naturmalerei und ihre Meister*, Berlin, 1922.

BIALOSTOČKI, Jan, *Bruegel pejzazysta*, Poznań, 1956.

BIALOSTOČKI, Jan, *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, în *Studies in Western Art*, II, Princeton, 1963, pp. 19–41.

BIALOSTOČKI, Jan, *Problema manierismului şi peisagistica din Ţările de Jos*, în Idem, *O istorie a teoriilor despre artă*, trad. rom. Anca Irina Ionescu, Bucureşti, 1977, pp. 260–278.

BIESE, Alfred, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926.

BINYON, Laurence, *The Spirit of Man in Asian Art*, New York, 1965 (ed. I, 1935).

BINYON, Laurence, *English Watercolours*, Londra, 1944.

BLAGA, Lucian, *Elogiul satului românesc*, în „Academia Română, Discursuri de recepţie", LXXI, Bucureşti, 1937.

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969 (ed. I, 1944).

BLUNT, Anthony, *The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 7 (1944).

BOGDAN, Radu, *Andreescu*, vol. I, Bucureşti, 1970.

BÖHEIM, J., *Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance* (*Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 46), Leipzig–Berlin, 1934.

BORCHARDT, Rudolf, *Die Wilde Blume und die Kulturpflanze*, în *Antaios*, vol. III (1961–1962).

BÖRSCH-SUPAN, Eva, *Garten-, Landschafts-, Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin, 1967.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut, *Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich*, Diss. München, 1960.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut şi JÄHNIG, Karl Wilhelm, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.

BOTTARI, St., *La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento*, în *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Veneţia, 1963.

BOURET, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Neuchâtel, 1972.

BOWIE, Henry P., *On the Laws of Japanese Painting*, San Francisco, 1911.

BOYER, Ch., *La notion de nature chez St. Augustin*, în *Doctor communis*, VIII (1955), pp. 65–76.

BRANDT, Hermann, *Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert*, Strassburg, 1912.

BRIDGES, Robert S., *Pictorial. Picturesque. Romantic. Grotesque. Classical*, în *Society for Pure English*, tract. nr. XV, Oxford, 1923, pp. 15–21.

BRIGANTI, G., *Glanzvolles Europa. Berühmte Veduten und Reiseberichte des 18. Jahrhunderts*, München, 1969.

BRINCKMAN, A. E., *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei*, în *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, nr. 69, Strassburg, 1906.
BROGLIE, De, *De notione Augustiniana naturae*, app. 1 în *De bono ultimo humanae vitae*, Paris, 1948, pp. 229–237.
BRUYNE, Edgar de, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946.
BURCKHARDT, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, trad. rom. N. Balotă și Gh. Ciorogaru, 2 vol., București, 1969.
BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, 1621, ed. nouă, 3 vol., Londra și New York, 1932.
BUSCAROLI, Rezio, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.

CAHILL, James, *Chinese Painting*, New York, 1960.
CARUS, Carl Gustav, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1831.
CASTELL, Robert, *Villas of the Ancients*, Londra, 1728.
CASTRO, Augusto de, *Sant'Antonio nell'arte*, Napoli, 1932.
CHABANON, Michel-Paul-Gui de, *Epître sur la manie des jardins anglais*, 1775.
CHAMBERS, William, *Dissertation on Oriental Gardening*, Londra, 1772.
CHARLIER, G., *Le sentiment de la nature chez les romantiques français 1762–1830*, Bruxelles, 1912.
CHENU, Roselyne (ed.), *L'Homme moderne et son image de la nature*, Neuchâtel, 1974.
CHIANG, Yee, *The Chinese Eye*, Londra, 1936.
CHIANG, Yee, *Chinese Calligraphy*, Londra, 1938.
CHOU, Ling, *Introduction au paysage chinois*, în *Phoebus*, II (1949), nr. 3.
CLARK, H. F., *Eighteenth Century Elysiums. The Role of „Association" in the Landscape Movement*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 6 (1943).
CLARK, Kenneth, *Arta peisajului*, trad. rom. Eugen Filotti, București, 1969 (ed. I orig., 1949).
CLAUDEL, Paul, *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, 1967.
CLOSS, H., *The Visionary Landscape*, în *The Aryan Path*, Bombay, mai, 1953.

COHN, W., *Stilanalysen als Einführung in die Japanische Malerei*, Berlin, 1908.
COHN, W., *Chinese Painting*, Londra, 1948.
COMARNESCU, Petru, *Om, Natură și Dumnezeu în plastica românească*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 1, ianuarie, 1943, pp. 129–140.
CONTAG, Victoria, *The Unique Characteristics of Chinese Landscape Pictures*, în *Archives of the Chinese Art Society of America*, VI (1952).
CONWAY, F., *Giorgione. A New Study of his Art as a Landscape Painter*, Londra, 1929.
CORDIER, Henri, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910.
CORELL, J. K., *Under the Seal of Sesshû*, New York, 1941.
CORNEA, Andrei, *De la portulan la vederea turistică*, București, 1977.
CORNISH, Vaughan, *Scenery and the Sense of Sight*, Cambridge, 1935.
COSTE, J. B., *Cours d'études de paysage*, Paris, 1809.
COUTURE, *Paysage: entretiens d'atelier*, Paris, 1869.
COZENS, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londra, 1785.
CREȚIA, Petru, *Despre exotism*, în *Secolul XX*, nr. 7/1973.
CRISP, F., *Mediaeval Gardens*, Londra, 1924.
CROCE, Benedetto, *Breviar de estetică, Estetica în nuce*, trad. rom. Eugen Costescu, București, 1971.
CROCE, Benedetto, *Estetica*, trad. rom. Dumitru Trancă, București, 1970 (ed. I orig., 1902).
CULLEN, *Townscape*, Londra, 1961.
CURTEN, M., *Essai sur les Jardins*, Paris, 1807.
CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. rom. Adolf Armbruster, București, 1970.
CZEMPIEL, C., *Das Romantische und Realistische Landschaftsbild in Frankreich. Analyse und Vergleich*, Diss. Berlin, 1956.

DANIÉLOU, J., *Terre et Paradis chez les Pères de l'Église*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953, pp. 433–472.
DAUZAT, A., *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, 1914.
DAWSON, Chr. M., *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, New Haven, 1944.

DELILLE, Abbé, *Les Jardins*, 1782.
DEMPSEY, Charles, *The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 29 (1966), pp. 219–249.
DEPERTHES (scris şi de Perthes), J. B., *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, 1818.
DIEZ, Ernst, *Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei*, Viena, 1943.
DORBEC, Prosper, *L'art du paysage en France*, Paris, 1925.
DORIVAL, Bernard, *Expression littéraire et expression picturale du sentiment de la nature au XVII^e siècle*, în *Revue des Arts*, 3, 1953.
DRACOPOL-ISPIR, Lucia, *Clasicii peisajului de la Fontainebleau şi influenţa lor asupra picturii româneşti*, Bucureşti, 1935.
DRAGONE, A., *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano, 1947.
DROST, Willy, *Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern, gezeigt an der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XV, 1921.
DUMONT, P. E., *Some Meanings of „Nature"*, în A. O. Lovejoy, G. Boas, *Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, I, New York, 1965, pp. 447–456.
DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, Bucureşti, 1977.

EIMER, G., *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963.
EISEN, Richard, *Die deutsche Landschaftsmalerei des Spätbarock*, Diss. Würzburg, 1936.
EISLER, Max, *Rembrandt als Landschafter*, München, 1918.
ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949.
ERDBERG, Eleanor von, *Chinese Influences on European Garden Structures*, Cambridge, Mass., 1936.
ÉTIENNE, Robert, *Viaţa cotidiană la Pompei*, trad. rom. Horia Vasilescu, Bucureşti, 1970, cap. „Case şi grădini", pp. 245–283.

FIENSCH, G., *Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes. Studien zur Kunstform*, Münster, 1955.
FIODOROV-DAVÎDOV, Aleksei Aleksandrovici, *Ruskii peizaj (XVII–XIX)*, Moscova, 1953.

FISCHER, Otto, *Die Entwicklung der Raumdarstellung in der Chinesischen Kunst*, în *Ostasiatische Zeitschrift*, II, 1913–1914.
FISCHER, Otto, *Chinesische Landschaftsmalerei*, München, 1921.
FISCHER, Otto, *David Caspar Friedrich und die romantische Landschaft*, Stuttgart, 1922.
FITZGERALD, Mary Margaret, *First follow Nature. Primitivism in English Poetry 1725–1750*, New York, 1947.
FLEMMING, Willi, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*, Halle, 1931.
FRANCASTEL, Pierre, *Impresionismul*, trad. rom. Radu Pontbriand, Bucureşti, 1978 (ed. I orig., 1937).
FRANCASTEL, Pierre, *Pictură şi societate*, trad. rom. Virgil Florea, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1965).
FRANZ, Heinrich Gerhard, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 vol., Graz, 1969.
FRIEDLÄNDER, Max J., *Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Leyden–Brussels, 1973 (ed. I germană, 1924–1937).
FRIEDLÄNDER, Max J., *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947.
FRIEDLÄNDER, Max J., *De la Van Eyck la Bruegel*, trad. rom. Florin Ionescu, Bucureşti, 1975 (ed. I orig., 1956).
FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois, Belgique–Hollande*, Paris, 1965 (ed. I, 1876).
FRUNZETTI, Ion, *Bacovia şi Andreescu, o coincidenţă de destine şi expresie*, în *Universul literar*, 1941, noiembrie 29, p. 6.
FRUNZETTI, Ion, *Etapele evoluţiei peisajului în pictura românească pînă la Grigorescu*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1/1961, pp. 83–117.
FRUNZETTI, Ion, *Peisajul flamand în Muzeul Brukenthal*, în *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bucureşti, 1961, pp. 237–264.

GAGE, John, *Turner and the Picturesque*, în *Burlington Magazine*, vol. 107, 1965, pp. 16–26; 75–81.
GANTNER, Joseph, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958.
GANZENMÜLLER, W., *Das Naturgefühl im Mittelalter* (*Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 18) Leipzig–Berlin, 1914.

GAUNT, William, *Bandits in a Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix*, Londra, 1937.
GEESE, Walter, *Der Heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Strasbourg, 1930.
GERSON, H., *Dutch Landscape*, în *Burlington Magazine*, XCV, 1953.
GERSTENBERG, Kurt, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923.
GESSNER, Salomon, *Brief über Landschaftsmalerey an Herrn Fuesslin*, Zürich, 1772.
GHYKA, Matila, C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*, Paris, 1927.
GIARDINI, A. V., BAGGIO, E., *Paesaggi della pittura italiana*, Milano, 1953.
GILBERT, Josiah, *Landscape in Art Before Claude and Salvator*, Londra, 1885.
GILBERT, Katharine Everett şi KUHN, Helmut, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, Bucureşti, 1972 (ed. I orig., 1939; ed. a II-a orig. revăzută şi adăugită, 1953).
GILPIN, William, *Essay on Prints*, Londra, 1768.
GILPIN, William, *Observations on the Western Parts of England*, Londra, 1798.
GLÜCK, Gustav, *Die Landschaften von P. P. Rubens*, Viena, 1945.
GOETHE, J. Wolfgang, *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände*, 1832.
GOLDSCHMIDT, Werner, *Die Landschaftsbriefe des Carl Gustav Carus; ihre Bedeutung für die theorie der romantischen Landschaftsmalerei*, Diss. Rostock, 1935.
GONCOURT, E. de, *Hokusai. L'art japonais au XVIII^e siècle*, Paris, 1896.
GOMBRICH, Ernst H., *Artă şi iluzie*, trad. rom. D. Mazilu, Bucureşti, 1973 (ed. I orig., 1959).
GOMBRICH, Ernst H., *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, în Idem, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966, pp. 107–122.
GOTHEIN, M. L., *Die Geschichte der Gartenkunst*, 2 vol., Jena, 1914.
GRAF, Arturo, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, 1911.
GRAMM, Joseph, *Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912.

GRAND-CARTERET, John, *La Montagne à travers les âges*, 2 vol., Grenoble şi Montiers, 1903.
GRANT, H. M., *A Chronological History of the Old English Landscape Painters (in Oil)*, Londra, 1926.
GREGORY, T., *L'Idea di natura nella filosofia medioevale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele. Il secolo XII*, în *Filosofia, Natura, Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 27–65.
GREINDL, Edith, *La conception du paysage chez Alexandre Keirincx*, în *Annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers*, 1942–1947.
GRENIER, J., *Le grand hasard de la nature*, în *Preuves*, iulie, 1961.
GRIGSON, G., *Nature, Landscape and Romanticism*, Londra, 1959.
GRIMAL, Pierre, *Civilizaţia romană*, trad. rom. Eugen Cizek, 2 vol., Bucureşti, 1973.
GROSSE, Ernst, *Die Ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin, 1923.
GROSSE, Rolf, *Die holländische Landschaftskunst um 1600 bis 1650*, Berlin–Leipzig, 1925.
GRUND, Barbara, *Probleme der Raumgestaltung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerei vor Dürer*, Diss. Breslau, 1934.
GUARDINI, Romano, *Briefe vom Comer See*, Mainz, 1953.
GUÉNON, René, *Le règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, 1970 (ed. I, 1945).
GUERIN, J., *La Chinoiserie en Europe au XVIII siècle*, Paris, 1911.
GUTHMANN, J., *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael*, Leipzig, 1902.

HACKERT, Philipp, *Fragmente über Landschaftsmalerei*, 1797.
HAENDECKE, Berthold, *Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei*, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXX, 1907.
HAMERTON, Gilbert, *Landscape*, Londra, 1885.
HANNEBO, Dieter şi HOFFMANN, Alfred, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, 3 vol., 1963.
HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, trad. rom. Constantin Floru, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1953), partea I, secţiunea III, cap. 9, 10.

HASKELL, Francis, *Francesco Guardi as Vedutista and Some of His Patrons*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 23 (1960).
HASUMI, T., *Zen in Japanese Art*, Londra, 1962.
HAUMANN, J., *Das Oberitalienische Landschaftsbild des Settecento*, Strasbourg, 1927.
HAUSMANN, Manfred, *Geheimnis einer Landschaft–Worpswede*, Berlin, 1940.
HAVELAAR, J., *De nederlandsche Landschapkunst*, Amsterdam, 1931.
HAWES, Louis, *Constable's Sky Sketches*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 32 (1969).
HEGEL, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, 2 vol., trad. rom. D. D. Roşca, Bucureşti, 1966 (ed. I orig., 1837, 1838). Cf., în special, vol. I, partea I, cap. II („Frumosul în natură").
HEINEMANN, Margret, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn, 1910.
HEISENBERG, Werner, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, 1962.
HENRICI, Irene, *Die Landschaft des Unendlichen Raumes*, Diss. Münster, 1936.
HERMANN, Ch. Th., *Essai sur le paysage*, St. Petersburg, 1800.
HERRMANN, Herbert, *Untersuchungen über die Landschaftsgemälde des P. P. Rubens*, Berlin, 1936.
HERZBERG, Günther, *Mensch und Landschaft. Ein Beitrag zur Form und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei*, 1944.
HIPPLE Jr., John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957.
HOERNER, Margarete, *Die Naturanschauung des Spätbarock in Literatur und bildende Kunst*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, 1931.
HOFER, Paul, *Die Italienische Landschaft im 16. Jahrhundert*, Berna, 1946.
HOLMAN, S. M. J., *Nature-Imagery in the Works of St. Augustin*, Washington, 1931.
HOLMES, Sir C. J., *Constable and His Influence on Landscape Painting*, Westminster, 1902.

HUCH, Ricarda, *Romantismul german*, trad. rom. Viorica Nişcov, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1899, 1902).
HUIZINGA, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. H. R. Radian, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1919).
HUMBOLDT, Alex. von, *Anregungsmittel zum Naturstudium. Die Landschaftsmalerei*, în Idem, *Kosmos*, vol. 2, 1847.
HUNT, John, Dixon şi WILLIS, Peter, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620–1820*, Londra, 1975.
HUSCHER, Herbert, *Über Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls*, Leipzig, 1929.
HUSSEY, Christopher, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, Londra, 1927.
HUTH, Hans, *The American and Nature*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).
HYAMS, Edward, *A History of Gardens and Gardening*, Londra, 1971.

JAHN, J., *Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Landschaftsmalerei*, în „Forschung und Fortschritte", 41, 1967.
JAMOT, P., *Sur la naissance du paysage dans l'art moderne: du paysage abstrait au paysage humaniste*, Paris, 1938.
JAN, E. von, *Die Landschaft des französischen Menschen*, Weimar, 1935.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, 1963.
JONGH, J. de, *Die holländische Landschaftsmalerei; ihre Entstehung und Entwicklung*, Berlin, 1905.

KAISER, Konrad, *Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, 1970.
KAEMMERER, Ludwig, *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers*, Diss. Leipzig, 1886.
KALLAB, Wolfgang, *Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Entwicklung*, în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXI (1900), pp. 1–90.
KAMMERER, Friedrich, *Studien zur Geschichte des Landschaftgefühls in der deutschen Dichtung des frühen 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1909.

KEMP, Wolfgang, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Diss. Frankfurt am Main, 1973.

KERÉNYI, Karl, *Die Göttin Natur*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XIV, 1946, pp. 39–86.

KIEL, Hanna, NERI, Dario, *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*, Florența, 1952.

KIERKEGAARD, Søren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, 1935 (ed. I daneză, 1844).

KLATT, Georg, *Über Landschaftsschilderung*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1922.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge, 1964.

KNIGHT, Richard Payne, *The Landscape* (în versuri), Londra, 1794.

KNIGHT, Richard Payne, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Londra, 1805.

KOCH, R. A., *Joachim Patenier* („Princeton Monographs in Art and Archeology", nr. 38), Princeton, 1968.

KOREVAER-HESSELING, E. H., *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam, 1947.

KÖSTLER, Joseph Nikolaus, *Offenbarung des Waldes*, München, 1941.

KOVACH, F. J., *The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas*, în *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 502–508.

KORNINGER, Siegfried, *Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*, Viena–Stuttgart, 1956.

KROEBER, Karl, *Romantic Landscape Vision (Constable and Wordsworth)*, Wisconsin, 1975.

KÜHN, Herbert, *Tat und Versenkung. Europa und Asien*, Mainz, 1948.

KÜHNEL, Ernst, *Die Mosaiken der Omeyadenmoschee in Damaskus*, în *Cicerone*, 1929.

KUO HSI, *An Essay on Landscape Painting* (Lin Ch'üan Kao Chih), trad. engl. Shio Sakanishi, Londra, 1935.

KURTH, Willy, *Berliner Landschaftsmalerei, von Chodowiecki bis Liebermann*, Berlin, 1958.

KURZWEG, E., *Überblick über die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei im 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1929.

LACEY, T. A., *Nature, Miracle and Sin. A Study of St. Augustin's Conception of Natural Order*, Londra, 1916.

LAES, Arthur, *Gillis van Coninxloo, rénovateur du paysage flamand au XVI^e siècle*, în *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, II, 1939.

LAIRESSE, Gérard de, *An Essay to Facilitate the Invention of Landscape, Intended for the Students in the Art*, Londra, 1757.

LANGLOIS, Ch.-V., *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911.

LAUERSTEIN, D., *Der deutsche Garten des Mittelalters bis um das Jahr 1400*, Göttingen, 1900.

LAVELLE, Louis, *La perception visuelle de la profondeur*, Strasbourg, 1921.

LECARPENTIER, *Essai sur le paysage, suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*, Paris, 1817.

LEDERMANN, Ida, *Beiträge zur Geschichte des romantischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die Nationale Schule um die Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1920.

LESSLIE, C. R., *Memoirs of the Life of John Constable Esq. RA*, Londra, 1911 (ed. I, 1843).

LEE, Sherman, FONG WEN, *Streams and Mountains without End*, Ascona, 1955.

LEE, Sherman, *Some Problems in Ming and Ch'ing Landscape Painting*, în *Ars Orientalis*, II, 1957.

LEISEGANG, H., *Physis*, în *Pauly-Wissowa Realencyclopedie*, XX, 1, p. 1129.

LEMAITRE, Henri, *Le paysage anglais à l'aquarelle (1760–1851)*, Paris, 1955.

LENOBLE, Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969.

LENOBLE, Robert, *L'Évolution de l'idée de „nature" du XVI^e au XVIII^e siècles*, în *Revue de métaphysique et de morale*, nr. 4, 1953.

LEPENIES, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972.

LEWIS, C. S., *Studies in Words*, Cambridge, f. d., cap. „Nature", pp. 24–74.

LEYMARIE, Jean, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Geneva, 1959.

LHOTE, André, *Tratate despre peisaj şi figură*, trad. rom. Dumitru Dancu, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1946).
LIICEANU, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Bucureşti, 1975 (cap. „«Nostos»-ul ca regăsire a naturii", pp. 177–196).
LINKS, J. G., *Townscape Painting and Drawing*, 1972.
LIN YUTANG, *The Chinese Theory of Art*, ed. ital. Milano, 1967.
LONGHI, Roberto, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, în *Paragone*, VI, nr. 71, nov. 1955.
LOVEJOY, Arthur O., *The Chinese Origin of a Romanticism*, în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 99–135.
LUKÁCS, Georg, *Estetica*, trad. rom. Eugen Filotti, Aurora M. Nasta (vol. I) şi Dieter Paul Fuhrmann, H. R. Radian (vol. II), Bucureşti, 1972 (ed. I orig., 1963). Cf. vol. II, cap. 15.
LÜTZELER, Heinrich, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, în *Studium Generale*, fasc. 4/5, 1950, pp. 214–231.
LYDAKIS, Stylianos, *Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei*, 1963.

MAGNIN, J., *Le paysage français des enlumineurs à Corot*, Paris, 1928.
MALINS, Edward, *English Landscaping and Literature 1660–1840*, Londra, 1966.
MANDEVARE, Michel, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des départements de l'Empire Français*, Paris, 1804.
MANWARING, Elisabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700–1800*, Londra, 1925.
MARCUS, Hugo, *Die Distanz in der Landschaft*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 11, 1916, pp. 46–60.
MARCUS, Hugo, *Vom Sinn der Landschaftsmalerei*, în *Antaios*, vol. V, 1964, pp. 172–176.
MASON, George, *Essay on Design in Gardening*, Londra, 1768.
MASON, William, *The English Garden* (în versuri), Londra, 1772.
MASSIGNON, Louis, *La Nature dans la pensée islamique*, în *Eranos-Jahrbuch*, XIV (1946).
MAYOUX, Jean-Jacques, *Richard Payne Knight et le pittoresque. Essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932.

MERCK, Johann Heinrich, *Über die Landschaftsmalerei*, în *Neuer Teutscher Merkur*, 1777.
MEYER-ABICH, Adolf, *Natur und Geschichte*, în *Antaios*, vol. I (1959–1960), pp. 510–524.
MICHEL, Émile, *Les maîtres du paysage*, Paris, 1906.
MICHEL, Émile, *Du paysage et du sentiment de la nature à notre époque*, Nancy, 1876.
MOORE, M., *Del paesaggio nella pittura di Raffaello*, Napoli, 1920.
MORAWINSKA, Agnieszka, *Eighteenth-Century „Paysages Moralisés"*, în *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXVIII, nr. 3, iulie–septembrie 1977, pp. 461–475.
MOTZ, H., *Über die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, Leipzig, 1865.
MOUSNIER, Roland, *Les XVI^e et XVII^e siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492–1715)*, Paris, 1954 (vol. IV din *Histoire générale des civilisations*, ed. de Maurice Crouzet).
MÜLLER, Helle, *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts*, Göttingen, 1957.
MUMFORD, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, 1950.
MUNSTERBERG, H., *The Landscape Painting of China and Japan*, Tokyo, 1956.

NIEMANN, Gottfried, *Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder Über das Wesen von Landschaft und Musik*, Leipzig, 1904.
NOGUCHI, Y., *Hiroshige and Japanese Landscape*, Tokyo, 1934.
NOICA, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, Bucureşti, 1970.
NOICA, Constantin, *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Bucureşti, 1973.
NOICA, Constantin, *Despre natură în graiul românesc*, în Noica, Constantin, *Eminescu, sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, 1975, pp. 109–114.
NOVOTNY, Fritz, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, („The Pelican History of Art"), Londra, 1960.
NOVOTNY, Fritz, *Der Impressionismus*, în *Propyläen Kunstgeschichte*, B. 11, 1966.

OGDEN, Henry V. S. şi OGDEN, Margaret S., *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Chicago, 1955.

OTTO, Rudolf, *Das Heilige*, München, 1963 (ed. I, 1917).

PÄCHT, Otto, *Early Italian Nature Studies and the Calendar Landscape*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).

PANOFSKY, Erwin, *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, în *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1970.

PAPU, Edgar, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, 1967.

PAPU, Edgar, *Între Alpi și Marea Nordului. Eseuri asupra artei germane*, București, 1973.

PAULHAN, François, *L'esthétique du paysage*, Paris, 1913.

PELTZER, Alfred, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, 1907.

PERNÉTY, A. J., *Dictionnaire Mytho-Hermétique dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, 1787.

PETRENZ, W., *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss. Berlin, 1957.

PETRUCCI, Raphael, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910.

PEVSNER, Nikolaus, *Genesis of the Picturesque*, în *Architectural Review*, XCVI, 1944, pp. 139–146.

PEVSNER, Nikolaus, *Uvedale Price*, în *Architectural Review*, XCV, 1944.

PEVSNER, Nikolaus, *Chambers*, în *Architectural Review*, CI, 1947.

PEVSNER, Nikolaus, *Repton*, în *Architectural Review*, CIII, 1948.

PEVSNER, Nikolaus, *Richard Payne Knight*, în *The Art Bulletin*, dec. 1949, pp. 293–320.

PEVSNER, Nikolaus, *The Englishness of English Art*, Londra, 1976 (ed. I, 1956).

PIEHLER, P., *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, Londra, 1971.

PLATON, *Phaidros*, în *Œuvres complètes*, ed. „Les Belles Lettres", vol. IV, partea a III-a.

PLEȘU, Andrei, *L'espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, vol. IX, 1972, pp. 105–117.

PLEŞU, Andrei, *Louis Lavelle şi dialectica vizibilului*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, vol. 21, 1974, pp. 87–94.
POCHAT, Götz, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin–New York, 1973.
PORTMAN, A., *Art et Nature*, Basel, 1958.
POSSIN, Hans-Joachim, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972.
PÖTSCHNER, Peter, *Die Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft*, în *Wiener Schriften*, vol. 19, Viena, 1964.
PRES, Jean Raymond de, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756.
PRICE, Uvedale, *Essay on the Picturesque*, Londra, 1794.
PRICE, Uvedale, *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight, prefaced by An Introductory Essay on Beauty with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon That Subject*, Londra, 1801.
PROUT, S., *Rudiments of Landscape*, Londra, 1813.

RACZYNSKI, A., *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937.
RAVE, Paul Ortwin, *Deutsche Landschaft in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei*, Berlin, 1938.
RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958.
REHDER, Helmut, *Die Philosophie der Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Halle/Saale, 1932.
REICHWEIN, A., *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925.
REWALD, John, *Istoria impresionismului*, trad. rom. I. Mavrodin, 2 vol., Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1946).
RITTER, Alexander (ed.), *Landschaft und Raum in der Erzählungskunst*, Darmstadt, 1975.
RITTER, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, 1963.
ROBELS, Hella, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantik*, München, 1974.
ROBERT, Karl, *L'aquarelle. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage*, Paris, 1892.

ROH, Franz, *Holländische Landschaftsmalerei des XVII Jahrhunderts*, Leipzig, 1923.
ROGER-MARX, Claude, *Le paysage français de Corot à nos jours, ou le dialogue de l'homme et du ciel*, Paris, 1952.
ROSEN, F., *Die Natur in der Kunst*, Leipzig, 1903.
ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour, KUILE, E. H. ter, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* („The Pelican History of Art"), Londra, 1972.
ROSENTHAL, Gisela, *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824*, Diss. München, 1974.
ROSTOVTZEFF, M., *Die hellenistisch-römische Architektur-Landschaft*, în *Mitteilungen des deutschen Archäeologischen Instituts. Römische Abteilung*, Berlin, XXVI, 1911, pp. 1–186.
ROTH, Alfred G., *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Berna, 1945.
ROTTHAUWE, Emma, *Studien zur sienesischen Landschaftsmalerei im Tre- und Quattrocento*, Würzburg, 1937.
ROUCHÈS, Gabriel, *Le paysage chez les peintres de l'École bolognaise*, în *Gazette des Beaux-Arts*, ian. 1921 (I) şi febr. 1921 (II).
ROUGE, G. L. le, *Détails de Nouveaux Jardins à la mode: Jardins Anglais-Chinois*, 2 vol., 1776–1788.
ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.
ROUGEMONT, Denis de, *Les Mythes de l'Amour*, Paris, 1961.
ROUX DE VALDONNE, P. de, *Recherches sur la perspective des couleurs dans la nature et son application dans les oeuvres des maîtres des diverses écoles depuis le XIV^e siècle jusqu'au XVIII^e*, Paris, 1849.
RÖVER, A., *Bienséance. Zur äesthetischen Situation im Ancien Régime*, Diss. Tübingen, 1973.
ROWLEY, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton, 1947.
RUNGE, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder*, Hamburg, 1840–1841, Neudruck, Göttingen, 1965.
RUSKIN, John, *Les peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928 (ed. I engl., 1843–1859).

SAKANISHI, Shio, *The Spirit of the Brush*, Londra, 1939.
SALMONY, A., *Chinesische Landschaftsmalerei*, Berlin, 1921.

SAMBROOK, A. J., *Pope's Neighbours: an Early Landscape Garden at Richmond*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 30 (1967).
SANTINI, Pier Carlo, *Il paesaggio nella pittura contemporanea*, Veneţia, 1971.
SCHALLER, Hans Otto, *Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, Berna, 1910.
SCHÖNE, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954.
SCHOPENHAUER, Arthur, *Studii de estetică*, trad. rom. G. Tănăsescu, Bucureşti, 1974.
SCHEFOLD, K., *Vorbilder römischer Landschaftsmalerei*, în *Mitteilungen des deutschen archäeologischen Instituts, Athenische Abteilung*, Atena–Stuttgart, LXXI, 1956, pp. 211–231.
SCHMIDT, Hans Werner, *Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas*, Diss. Halle–Wittenberg, 1930.
SCHMIDT, Paul Ferdinand, *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750–1830*, München, 1922.
SCHRADE, Hubert, *Die Romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst* („Neuen Heidelberger Jahrbüchern" Jhrg. 1931).
SCHRADE, Hubert, *Baum und Wald in Bildern deutscher Maler*, München, 1937.
SCHÜRER, Oskar, *Über Landschaftsdarstellung in der deutschen Kunst um 1500*, în *Festschrift Richard Hamann zum 60. Geburtstag*, 1939.
SEAVER, E., *Landscape Paintings*, în *Art in America*, 1950.
SEDDON, R., *British Landscape*, în *The Studio*, 1954, p. 148.
SEGALEN, Victor, *Însemnări despre exotism*, în *Secolul XX*, nr. 7/1973.
SHENSTONE, William, *Unconnected Thoughts on Gardening*, Londra, 1764.
SHEPARD, P., *Man in the Landscape. A Historic View of the Aesthetics of Nature*, New York, 1967.
SICKMAN, Laurence, SOPER, Alex., *The Art and Architecture of China* („The Pelican History of Art"), Londra, 1971.
SIMMEL, Georg, *Philosophie der Landschaft*, în *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, 1957.
SIMSON, Otto von, *Philipp Otto Runge and the Myth of Landscape*, în *Art Bulletin*, 1942, pp. 335–350.

SØRENSEN, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Copenhaga, 1963.

SORIA, M., *Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620–1750*, în *Arte antica e moderna*, 13–16, 1961.

SNELL, B., *Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft*, în *Antike und Abendland*, I, 1944.

SMITH, Bernard, *European Vision and the South Pacific*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1973 (ed. I, 1923).

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté 1700–1789*, Geneva, 1964.

STECHOW, Wolfgang, *Esaias van de Velde and the Beginnings of Dutch Landscape Painting*, în *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 1947.

STECHOW, Wolfgang, *Jan Both and the Re-Evaluation of Dutch Italianate Landscape Painting*, în *Actes du XVIII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, 1952, Haga, 1955.

STECHOW, Wolfgang, *The Winter Landscape in the History of Art*, în *Criticism*, 1960.

STECHOW, Wolfgang, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Londra, 1966.

STEENBERGHEN, F. van, *La philosophie de la nature au XIII^e siècle*, în *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 114–132.

STHEEMAN, A., *De evolutie van her vlaamsche en hollandsche landschap*, în *Maandblad voor Beeldence Kunsten*, XII, 1935.

STEIN, Wilhelm, *Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Strassburg, 1917.

STEINER, Rudolf, *L'homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments (Études ésotériques)*, Paris, 1975 (ed. I orig., 1923).

STEINER, Rudolf, *Goethes Weltanschauung*, Dornach, 1963 (ed. I, 1897).

STEINMEYER, Heinz, *Mensch und Landschaft der Romantik*, Köln, 1928.

STRZYGOWSKI, Josef, *Die Landschaft in der nordischen Kunst*, Leipzig, 1922.
STRZYGOWSKI, Josef, *Süddliche Macht und nördliche Landschaftskunst*, în *Belvedere*, nr. 10, 1931.
SULLIVAN, Michael, *The Birth of Landscape Painting in China*, Londra, 1961.
SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Londra, 1973.
SULZER, Johann George, *Unterredungen über die Schönheit der Natur*, Berlin, 1750.
SUTTON, D., *Il paesaggio classico e ideale*, în *Arte figurativa*, XLIV, 1960.
SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, 3 vol., Paris, 1972 (ed. I, 1940).
SUZUKI, Daisetz Teitaro, *The Role of Nature in Zen Buddhism*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953.
SYPHER, Wylie, *Baroque Afterpiece: The Picturesque*, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, ian. 1945, pp. 39–58.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, 4 vol., trad. rom. Sorin Mărculescu, Bucureşti, 1978 (ed. I engleză, 1970).
TATON, René (ed.), *Istoria generală a ştiinţei*, 4 vol., Bucureşti, 1970–1976.
TAYLER, Edward William, *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, 1964.
TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *Le milieu divin*, Paris, 1957.
TEMPLE, William, *Upon the Gardens of Epicurus*, Londra, 1685.
TEMPLEMAN, W. D., *The Life and Work of William Gilpin*, în *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 24, nr. 3–4, 1939.
THIÉRY, Yvonne, *Le paysage flamand au XVII^e siècle*, Paris–Bruxelles, 1953.
TIETZE-CONRAT, E., *Das erste moderne Landschaftsbild*, în *Pantheon*, XV, 1935.
TIPPETTS, Marie-Antoinette, *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, Paris, 1966.
TOWNSHEND, F. G., *Ruskin and the Landscape Feeling*, Urbana, I, 11, 1951.
TSUDA, N., *Ideals of Japanese Painting*, Tokyo, 1940.
TSUYRSHI, Tamura, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo, 1936.

TUNNARD, Christopher, *Gardens in the Modern Landscape*, Londra, 1938.
TURNER, A. Richard, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.

UTITZ, Emil, *Natur in der Kunst*, în *Beilageheft zur Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschat*, vol. 25, 1931, pp. 244–259.

VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963.
VENTURI, Adolfo, *L'arte e San Girolamo*, Milano, 1924.
VENTURI, Lionello, *Les Archives de l'impressionnisme*, 2 vol., Paris–New York, 1939.
VENTURI, Lionello, *Istoria criticii de artă*, trad. rom. Constanța Tănăsescu, București, 1970 (ed. I orig., 1964).
VENTURI, Lionello, *De la Manet la Lautrec*, trad. rom. Constanța Tănăsescu și Micaela Slăvescu, București, 1968.
VIANU, Tudor, *Estetica*, București, 1968, ed. I, 1934 (vol. I) și 1936 (vol. II).
VIGLIONE, Francesco, *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, 1946.
VOLHARDT, H., *Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung*, Frankfurt am Main, 1927.
VULCĂNESCU, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, în *Izvoare de filosofie*, București, 1943.

WALDMANN, E., *Albrecht Dürer und die deutsche Landschaft*, în *Pantheon*, 5, 1935.
WAETZOLD, Wilhelm, *Das klassische Land*, Leipzig, 1927.
WAETZOLD, Wilhelm, *Okeanos. Bemerkungen zur Geschichte der Meersmalerei*, în *Neue Beiträge deutscher Forschung, Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943.
WALEY, Arthur, *Introduction to the Study of Chinese Painting*, Londra, 1958.
WALLACE-HADRILL, P. S., *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968.
WALPOLE, Horace, *Essay on Modern Gardening*, Londra, 1770.
WALPOLE, Horace, *A History of Modern Taste in Gardening*, Londra, 1771.

WATSON, J.R., *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson, 1970.
WATTS, Alan W., *The Way of Zen*, New York, 1957.
WATTS, Alan W., *Nature, Man and Woman*, Londra, 1973 (ed. I, 1958).
WEBSTER, J. C., *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton, 1938.
WETERING, Cornelis van de, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*, Diss. Bonn, 1938.
WHATELY (scris şi Wheatley), *Observations on Modern Gardening*, Londra, 1770.
WILLIS, Fred. C., *Die niederländische Marinemalerei*, Leipzig, 1911.
WILSON, H., *Meanings of „Nature" in Renaissance Literature*, în *Journal of the History of Ideas*, II, nr. 4, 1941, pp. 430–448.
WITTKOWER, Rudolf, *English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment*, în *L'Arte*, 6 iunie 1969, pp. 18–35.
WOERMANN, Karl, *Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer*, München, 1871.
WOERMANN, Karl, *Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker*, München, 1876.
WOERMANN, Karl, *Kirchenlandschaften*, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1890.
WOJCIECHOWSKI, Aleksander, *Arta peisajului*, trad. rom. Anca Irina Ionescu, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1965).
WÖLFFLIN, Heinrich, *Bemerkungen über Landschaft und Staffage*, în *Piper-Almanach*, München, 1923.
WOLFRADT, W., *C. D. Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin, 1924.
WOTTON, Henry, *The Elements of Architecture*, Londra, 1903 (ed. I, 1624).

ZEITLER, Rudolf, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, în *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1966, vol. 11.
ZEITOUN, Jean, *La notion du paysage*, în *Nouvel Environnement*, nr. 145, sept. 1969, pp. 30–38.
ZERVOS, Christian, *Paysages français du XV^e siècle*, Paris, 1927.

ZIFF, Jerrold, *Backgrounds. Introduction of Architecture and Landscape. A Lecture by J. M. W. Turner*, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 26 (1963).

ZILVA, C., *The Landscape Paintings of Rembrandt and Hercules Seghers*, în *Burlington Magazine*, LXXIII, 1938.

ZIMMER, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1946.

ZIMMERMAN, Ernst, *Die Landschaft in der venezianischer Malerei bis zum Tode Tizians*, Leipzig, 1893.

ZINK, Fritz, *Die Passionslandschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts*, München, 1941.

ZOEGE VON MANTEUFFEL, Kurt, *Pieter Bruegel d. Ä. und seine Landschaftsmalerei*, Berlin, 1934.

ZOFF, Otto, *Die Bedeutung der deutschen Landschaftskunst*, în *Kunst und Künstler*, Jahrgang 17, f. a.

*** *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Passo della Mendola (Trento), 31 aug.–5 sept. 1865, Milano, 1966.

*** *A Review of the „Landscape. A Didactic Poem" [by R. P. Knight], also of „An Essay on the Picturesque" [by U. Price] together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of „Planting and Ornamental Gardening. A Practical Treatise"*, Londra, 1795.

INDICE DE NUME

Abel, 131
Achile, 46
Adam, 75
Addison, Joseph, 130, 150, 168, 215
Aderca, Marcel, 189
Adorno, Th. W., 181, 182, 220
Adrasteia, 24
Afrodita, 21, 22, 32
Agatharchos, 13
Aglionby, William, 147, 213
Aion, 23, 24 189
Alain, 221
Alain de Lille, 24
Alberti, Leon Battista, 11, 115
Albertus Magnus, 125
Alcinous, 170
Alecsandri, Vasile, 101
Alexander, William, 146
Alexandru cel Mare, 167
Alfassa, P., 211
Alhazen, 123, 209
Alison, Archibald, 129, 160, 216
Altdorfer, Albrecht, 16
Ambrosius, 67, 195
Armbruster, Adolf, 189
Amiel, Henri Frédéric, 55, 56, 194
Ananke, 24
Andreescu, Ioan, 72, 98–106, 205, 206
Andry, C. L., 200
Anselm de Canterbury, 195
Antonello da Messina, 18
Antonie cel Mare, 68
Apollodoros din Atena, 13
Apuleius, 24
Argan, Giulio Carlo, 214
Arghezi, Tudor, 75
Aristotel, 25, 32, 72, 73, 169, 188, 192, 197
Assunto, Rosario, 197, 209
Augustin Sf., 60, 67, 176, 195, 197
Austen, Jane, 212
Avalon, Arthur (John Woodroffe), 193
Avercamp, Hendrick, 15

Baader, Franz von, 52
Bacchus, 177
Bachelard, Gaston, 29, 122, 192, 202, 209
Bacovia, George, 99, 206

Baldass, Ludwig van, 11
Baldwin, J. M., 72, 200
Balotă, N., 198
Barberini, Francesco, 128
Barrière, Dominique, 130
Bartolomeo, Fra, 18
Basaiti, Marco, 198
Basilius Magnus, 66, 196
Basuradschi, F., 13, 187
Baudelaire, Charles, 72, 161
Beer, Jan de, 18
Béguin, Albert, 201
Behling, L., 198
Bellay, Joachim du, 138
Bellini, Giovanni, 16, 18, 198
Bellotto, Bernardo, 14
Bergson, Henri, 121, 209
Berkeley, George, 87, 130
Bernard de Clairvaux, 67, 195
Bernazzano, 15
Bertram, Ernst, 200
Bialostocki, Jan, 6
Biese, Alfred, 197
Binyon, Laurence, 212, 219
Blaga, Lucian, 95, 96, 98, 205, 206
Bles, Herri met de, 12
Blunt, Anthony, 136, 211
Böcklin, Arnold, 137, 190, 211
Boehme, Jakob, 80, 193
Bogdan, Radu, 204–206
Böheim, J., 197, 223
Boichot, Guillaume, 25, 26
Bonaventura, 124
Bonnard, Pierre, 120
Bono da Ferrara, 17
Borchardt, Rudolf, 111, 112, 207
Borges, Jorge-Luis, 112
Börsch-Supan, Helmut, 92, 204
Bottari, St., 188
Boucher, François, 115
Bouts, Dierick, 18
Boyer, Ch., 197
Bray, 145
Brâncuşi, Constantin, 95, 205
Bridges, Robert S., 213
Bridgeman, Charles, 207
Bril, Paulus, 69, 127
Brinckman, A. E., 198
Brodeau, Jean, 72
Broglie, Louis de, 197
Brown, Lancelot zis „Capability", 157, 158, 215
Bruegel, Pieter, 12, 199, 203
Bruno, Giordano, 53
Bruyne, Edgar de, 197, 209
Bulford, 147
Burckhardt, Jacob, 67, 198
Burke, Edmund, 152–154, 216
Burlington, Lord, 150, 214
Burrell, 145
Burton, Robert, 72, 200
Buscaroli, Rezio, 188

Cabasilas, Nicolae, 196
Cain, 131
Cambridge, Richard Owen, 110, 157, 207
Canaletto, Giovanni Antonio Canal, zis, 14, 146
Cantemir, Dimitrie, 206
Caragiale, Ion Luca, 101
Caragiale, Mateiu, 72
Cardano, Geronimo, 53
Caron, 88, 89
Carracci, Annibale, 41, 136, 211

Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 199
Carravagio, Polidoro da, 69
Carter, Elizabeth, 145
Carus, Carl Gustav, 5, 52, 79, 80, 81, 85, 104, 202
Cassirer, Ernst, 180
Castro, Augusto de, 199
Castell, Robert, 168, 218
Cennini, Cennino, 119
Cesare da Sesto, 15
Cézanne, Paul, 30, 103, 104
Chabanon, Michel-Paul-Gui de, 166
Chambers, William, 110, 158, 215
Champfleury, Jules Husson, zis, 139
Chase, Isobel Wakelin Urban, 214
Chateaubriand, François-René 72, 73
Cheyne, 200
Childe Harold, 72
Chuang-tse, 177
Cicero, 169, 189
Ciorogaru, Gh., 198
Cima da Conegliano, 18, 198
Cizek, Eugen, 218
Clair, René, 120
Clark, H. F., 206, 218
Clark, Kenneth, 6, 11, 60, 119, 120, 195, 208, 211
Claudian, 23, 189
Cleveley, John, 146
Cleveley, Robert, 146
Clinker, Humphrey, 213
Codazzi, Viviano, 14, 188
Comarnescu, Petru, 95, 205
Combe, William, 155, 215
Constable, John, 52, 93, 104, 145, 164
Cordier, Henri, 206
Cornea, Andrei, 210
Cornish, Vaughan, 166, 217
Corot, Camille, 104
Correggio, Antonio Allegri, zis, 82
Coşbuc, George, 101
Courbet, Gustave, 104, 122, 139
Cowper, William, 145, 164
Cozens, Alexander, 146, 201
Cozens, J. R., 146
Creţia, Petru, 212
Crisp, F., 198
Croce, Benedetto, 181, 219
Crouzet, Maurice, 207
Cullen, 188
Cumont, Franz, 189
Coomaraswamy, A. K., 192, 195
Curtius, Ernst Robert, 189, 196, 197

Danae, 91
Daniell, William, 146
Daniélou, Jean, 196
David d'Angers, Pierre-Jean, 93
David, Gerard, 198
Dawson, Chr. M., 13, 188
Debussy, Claude, 191
Decebal, 102
Degas, Edgar, 119, 120
Delacroix, Eugène, 199
Delany, Mary, 145, 157
Delille, abatele, 166, 218
Demetra, 105
Dempsey, Charles, 210
Dennis, John, 144, 212

Deperthes (de Perthes), J. B., 170, 218
Diana, 23
Diana Ephesia, 24
Diderot, Denis, 115, 150
Diels (Diels-Kranz), 21, 189
Dionysios Pseudo-Areopagitul, 31, 124
Domenichino, Domenico Zampieri, zis, 136
Don Juan, 39
Don Quijote, 74, 154
Dracontius, 66
Drost, Willy, 12
Dryden, John, 144
Dubarle, Dominique, 219
Dughet, Gaspar, 69, 136, 137
Dupont, A. 204
Durand, Gilbert, 189, 192
Dürer, Albrecht, 16, 202

Ecaterina, Sf., 69
Eckermann, Johann Peter, 219
Eckhout, Albert, 140
Eimer, G., 204
Eliade, Mircea, 37, 141, 191, 193, 199, 201
Elsheimer, Adam, 12, 127, 136
Eminescu, Mihai, 28, 99, 101, 205
Empedocles, 189
Epicur, 22, 110, 214, 241
Erasmus, 161
Erdberg, Eleanor von, 206
Eros, 21, 39, 193
Étienne, Robert, 218
Evola, Julius, 193

Fabricius, Johann, 53
Faucett, H., 200
Faust, 23, 46
Ferrand, J., 200
Ficino, Marsilio, 72
Fiedler, Konrad, 161
Flaubert, Gustave, 199
Florea, Virgil, 208
Floru, Constantin, 220
Foppa, Vincenzo, 198
Francastel, Pierre, 208
Francisc din Assisi, 67, 68
Friedländer, Max J., 5, 11, 16, 31, 77, 88, 89, 188, 192, 200, 203, 210
Friedrich, Caspar David, 40, 69, 85, 91–93, 103, 204
Frunzetti, Ion, 206
Fuhrmann, Dieter Paul, 219
Füssli, Heinrich, 130

Galilei, Galileo, 53
Ganzenmüller, W., 196, 197
Gainsborough, Thomas, 119, 146, 156
Gauguin, Paul, 30
Geertgen, tot Sint Jans, 18
Geese, Walter, 211
Genlis, Stéphanie Félicité du Crest, comtesse de 167
George III, 158
Gérard, Ed., 204
Geras, 21
Gessner, Salomon, 129
Gerstenberg, Kurt, 134, 135, 137, 202, 210, 211
Ghisolfi, Giovanni, 14
Gilbert, K. E., 209
Gilpin, William, 153, 155, 159, 213–216
Giorgione, Giorgio da Castelfranco, zis, 18, 139, 147, 210

Girtin, Thomas, 146
Goethe, Johann Wolfgang, 23, 26, 49, 50, 55, 80, 128–130, 136, 177, 192, 201, 219
Gombrich, Ernst, 6, 10–12, 168, 187, 188, 195, 201, 203, 213, 218
Goncourt, E. şi J. de, 115, 208
Göress, Josef von, 52
Govinda, Anagarika, 220
Graf, Arturo, 218
Gramatopol, M., 209
Gramm, Joseph, 13, 118, 132, 187, 208, 211
Gray, Thomas, 110, 147
Gregory, T., 197
Griffith, Elizabeth, 212
Gregorius din Tours, 66
Grigorie de Nyssa, 70, 75, 195, 199
Grigorie de Nazianz, 195
Grigorie Palama, 198
Grigorescu, Nicolae, 98, 101
Grimal, Pierre, 167, 218
Grimmer, Jakob, 12, 16
Grosseteste, Robert, 124
Grünewald, Mathias, 210
Grund, Barbara, 85, 202
Guardi, Francesco, 14
Guardini, Romano, 44, 193
Guénon, René, 191
Guérin, J., 206

Hackert, Philipp, 129, 130
Hadrianus, 25
Halde, J. B. du, 110
Hamann, Johann Georg, 74
Hamilton, 161
Hamlet, 72
Hartmann, Nicolai, 182, 220
Hassel, 145
Hearne, Thomas, 146
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 55, 132, 175, 180, 181, 211, 219
Heidegger, Martin, 33
Heimarmene, 24
Heinemann, Margret, 13, 187, 188
Heisenberg, Werner, 54, 194
Henrici, Irene, 85, 202
Hentzner, Paul, 164
Heraclit, 90
Hercules, 136
Herder, Johann Gottfried von, 55, 194
Hesiod, 21
Herring, Thomas, 67, 144, 198, 212
Hertford, Frances Thynne, contesă de, 130, 145
Hieronymus, 24, 67–70, 198
Hilarius din Poitiers, 67
Hildebrandt, Adolf von, 86, 87, 100, 202
Hipple, Walter John Jr., 147, 213, 215
Hirschvogel, Augustin, 16
Hodges, William, 146
Hoefnagel, Joris, 15
Hölderlin, 192
Hollar, Wenceslaus, 146
Holman, S. M. J., 197
Homer, 168
Honofrius, 69
Hooch, Pieter de, 14
Horna, K., 189
Howard, 161
Hsia Kuei, 173
Huber, Wolf, 18

Huch, Ricarda, 55, 193, 194
Hugo de Saint-Victor,
Huizinga, Johan, 74, 200, 209
Humboldt, Alexander von, 133, 211
Humboldt, Wilhelm von, 129
Hume, David, 149, 162
Hussey, Cristopher, 143, 144, 151, 157, 161, 164, 165, 207, 212, 214–217
Hypnos, 21

Iehova, 65
Ioan Botezătorul, 18
Isus Cristos, 68, 82, 205
Ioan Chrysostomul, 67
Iorga, Nicolae, 102
Iov, 72
Isis, 24
Isolda, 40, 92
Israëls, Jozef, 120
Ionescu, Florin, 203
Iunius, 128

Jankélévitch, Vladimir, 208
Jähnig, Karl Wilhelm, 204
Johnson, Samuel, 147, 148, 216
Jones, Inigo, 145
Joséphine (Marie-Josèphe Tascher de La Pagerie) împărăteasă, 15
Jung, Carl Gustav, 139

Kaiser, Konrad, 202
Kant, Immanuel, 55, 72, 180, 210
Karamazov, Alioșa, 96
Kemp, Wolfgang, 23–25, 189, 190
Kent, William, 130, 143, 151, 166, 207, 214, 215
Kerényi, Karl, 22, 24, 27, 189, 190
Kierkegaard, Søren, 74, 75, 200
Killigrew, Anne, 144, 145
Klibansky, R., 200
Knight, Richard Payne, 130, 131, 146, 148, 155, 158–163, 169, 207, 211, 213, 215–218
Koch, Joseph Anton, 103, 137, 211
Koch, R. A., 203
Koninck, Philips de, 88
Korevaar-Hesseling, E. H., 12, 187
Kovach, F. J., 197
Kuhn, Helmut, 209
Kühn, Herbert, 178, 219
Kühnel, Ernst, 199
Kuile, E. H. ter, 212
Kuo Hsi, 109, 206

Lacey, T. A., 197
La Fontaine, Jean de, 73
Lalande, André, 72, 200
Lamartine, Alphonse de, 73
Lammersdorf, 204
Lao-tse, 174
Larousse, 200
Lassel, Richard, 130
Lautensack, 16
Lavelle, Louis, 201, 202
Leisegang, H., 188
Lemaître, Henri, 212, 213
Lenoble, Robert, 37, 193, 194
Le Nôtre, André, 166
Leonardo da Vinci, 11, 65, 78, 138
Lepenies, Wolf, 200

Lethe, 21
Lewis, C. S., 34, 188, 192, 196
Leymarie, Jean, 209
Lhote, André, 6, 100
Liiceanu, Gabriel, 78, 198, 201, 205
Limbourg, fraţii, 16
Links, J. G., 188
Linné, Carl von, 49
Lippi, Filippino, 17
Lippi, Filippo, 17
Lomazzo, G. P., 15, 218
Longhi, Roberto, 188
Lorenzetti, Ambrogio, 11, 14
Lorrain, Claude, 41, 127, 130, 131, 143, 154, 159, 198, 210
Lorray, A. C., 200
Lossky, Vladimir, 192, 196
Lotto, Lorenzo, 12, 16, 198
Lovejoy, Arthur O., 207
Lucreţiu, 22
Lukács, Georg, 181, 219, 220
Lützeler, Heinrich, 5, 10, 11, 59, 90, 187, 195, 203, 211

Macrobius, 128
Magdalena Sf., 69
Malchair, John Baptist, 146
Mander, Karel van, 147
Manet, Édouard, 120, 208
Mann, Thomas, 27
Mantegna, Andrea, 16, 104, 105
Manwaring, Elizabeth Wheeler, 144, 150, 167, 198, 210–215, 217, 218
Marcus Aurelius, 42, 161
Marcus, Hugo, 77, 79, 191, 200, 202
Marie-Antoinette de Lorraine, regină a Franţei, 15
Marx, Karl, 181
Mason, George, 148, 164, 217
Mason, James, 215
Mason, William, 155, 214
Maturino da Firenze, 69
Mauve, Anton, 120
Maya, 35, 36, 193
Mayoux, Jean-Jacques, 113, 152, 158, 207, 214–217
Mărculescu, Sorin, 209
Melone, 148
Memling, Hans, 81
Mesnardière, H. J. de la, 200
Mesomedes, 23, 189
Metsys, Quentin, 15, 89
Meyendorff, Jean, 198, 199
Meyer-Abich, Adolf, 194
Michelangelo, Buonarroti, 95
Michiel, Marc-Antonio, 25
Migne, Jacques-Paul, 25, 189
Milton, John, 152
Minerva, 27
Momper, Joost de, 82
Monet, Claude, 30, 118–120
Monier-Williams, Monier, 35, 193
Montagu, Elizabeth, 145
Montaigne, 218
Montesquieu, Charles de Secondat, baron de, 131, 166, 211
Moore, M., 188
Morawinska, Agnieszka, 215
Moser, Lucas, 68
Moucheron, Isaac, 130
Mousnier, Roland, 207
Müller, Adam, 80
Mumford, Lewis, 44, 193

Murdach, Heinrich, 67
Murray, J., 34
Musset, Alfred de, 72

Narcis, 181
Neer, Aert van der, 15
Nerval, Gérard de, 72
Newton, Isaac, 49
Niemann, Gottfried, 190, 191
Nietzsche, Friedrich, 78, 200
Nieulant, Will. van, 130
Nişcov, Viorica, 193
Noe, 65
Nohl, H., 137, 211
Noica, Constantin, 94, 97, 98, 205, 206
Norgate, Edward, 10, 146, 187, 212
Novalis, Friedrich von Hardenberg, zis, 21, 37, 52, 55, 80, 194
Novotny, Fritz, 118, 208, 209
Nygren, A., 193
Nyx, 24

Oken, L., 52
Oedip, 106
Ogden, Henry V. S. şi Margaret S., 210, 213
Orion, 136
Ors, Eugenio d', 82
Otto, Rudolf, 38, 78, 193
Otto, Walter, 192
Ovidiu, 72

Pächt, Otto, 11
Panofsky, Erwin, 200, 211
Pannini, Gian Paolo, 14
Panza, Sancho, 154
Papu, Edgar, 198, 210
Paracelsus, 53
Parmenide, 21
Passavant, Johann Karl, 52
Patenier, Joachim de, 10, 15, 40, 87–91, 138, 203, 204
Paulhan, François, 6, 38, 55, 56, 191, 193, 195
Paulus, 69
Peacock, Thomas Love, 163
Peltzer, Alfred, 201
Pennant, Thomas, 145
Pepromene, 24
Perelle, Gabriel, 130
Perméty, A. J., 191
Pesellino, Francesco di Stefano, 17
Petrarca, Francesco, 60, 114, 195
Petrenz, W., 204
Pevsner, Nikolaus, 163, 211, 214, 215, 217, 218
Phaidros, 170, 218
Philostrat, 128
Phocion, 136
Piccolomini, Aeneas Sylvius (Pius II), 67
Piehler, P., 197
Pisanello, Antonio di Puccio Pisano, 17
Pissaro, Camille, 120
Pillion, Louise, 199
Place, Francis, 146
Platon, 169, 218
Pleşu, Andrei, 201, 202
Pliniu, 11, 25, 168
Pliniu cel Tînăr, 167
Plotin, 66
Plutarch, 21
Pochat, Götz, 5, 7, 13, 195–197

Pollaiuolo, Antonio şi Piero, 17
Polybiu, 134, 211
Polygnot, 187
Polyphem,
Pontbriand, Radu, 209
Pontormo, Jacopo Carucci, zis, 72
Pope, Alexander, 147, 150, 151, 164, 213–215
Porta, Giovanni della, 53
Possin, Hans Joachim, 210
Post, Frans, 140
Potter, Paulus, 15
Poussin, Nicolas, 41, 119, 127–129, 131, 133, 135, 136, 138, 144, 210, 211
Pres, Jean Raymond de, 190
Preisendanz, K., 22, 189
Priap, 168
Price, Uvedale, 42, 147, 152, 158–163, 168, 213, 215, 216, 217
Proust, Marcel, 117
Prudentius, 67
Pygmalion, 178

Quincy, Quatremère, 26

Raczynski, Joseph Alexander, 12, 187
Radcliffe, Anne, 212
Radian, H. R., 200, 219
Rafael, Sanzio, 148
Raich, J. M., 202
Réau, Louis, 199
Redi, 147
Redon, Odilon, 199
Redouté, Pierre-Joseph, 15
Rehder, Helmut, 6, 79, 201, 202
Reichwein A., 206
Rembrandt, Harmenszoon van Rijin, zis, 16, 147, 148, 210
Renoir, Auguste, 120
Repton, Humphrey, 157–159, 215
Rewald, John, 209, 212
Reynold, Joshua, 148, 165, 216
Rhea-Cybela, 23
Ribera, José, 198
Ricci, Marco, 14
Richardson, Jonathan, 217
Richter, Ludwig, 138
Ripa, Cesare, 25
Ripa, Matteo, 110
Robert, Hubert, 14
Rodin, Auguste, 137
Romano, Gaspare, 25
Rosa, Salvator, 130, 131, 138, 143, 148, 154, 198, 199
Roşca, D. D., 211, 219
Rosenberg, Jakob, 212
Rosenthal, Gisela, 207
Rostovtzeff, M., 13, 187
Roth, Alfred G., 196, 199
Rottmann, Carl, 137
Rouchès, Gabriel, 211
Rouge, G.L. le, 110, 215
Rougemont, Denis de, 39, 193
Roupnel, 209
Rousseau, Jean-Jacques, 33, 45, 192, 194
Röver, A., 207
Rowlandson, 215
Rubens, Peter Paul, 16, 146, 159, 187, 198
Runge, Philipp Otto, 15, 80 81, 201
Ruskin, John, 8, 15, 170, 218

Sadeler, 130
Saenredam, Pieter, 14
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 161
Saint-Exupéry, Antoine de, 108
Saint-Simon, Claude Henri, conte de, 155
Sakanishi, Shio, 206
Sandrart, Joachim von, 147, 207
Sassetta, Stefano di Giovanni, zis, 199
Satan, 159
Saturn, 72, 106, 200
Savery, Roelant, 15
Saxl, Fritz, 200
Schalcken, Godfried, 148
Schaller, Hans Otto, 13, 187, 188
Schapiro, Meyer, 195
Schefold, K., 13, 188
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 52, 79, 80, 85, 181
Schlegel, A. W., 80
Schlegel, Dorothea von, 202
Schlegel, Friedrich, 81
Schopenhauer, Arthur, 75, 182, 220
Schrade, Hubert, 68, 199, 201, 202
Schwind, Moritz von, 190
Scott, Walter, 145
Sedulius, 66
Segalen, Victor, 212, 239
Selene, 22
Sénancour, Étienne de, 72, 73
Serafim de Sarov, 68
Sesshu, 93
Seymour, Mr., 161
Shaftesbury, Lord (Anthony), 149, 150, 164, 214, 215
Shakti, 35–37
Shelley, Percy Bysshe, 163
Shenstone, William, 145, 215, 216
Shepard, P., 197
Shiva, 35–37
Sickman, Laurence, 13, 188
Signorelli, Luca, 17
Sirén, Osvald, 207
Sisley, Alfred, 120
Skrine, 145
Slăvescu, Micaela, 208
Slive, Seymour, 212
Smith, Bernard, 212
Smith, Charlotte, 212
Smollett, Tobias, 147, 213
Snell, B., 211
Socrate, 170, 171
Sørensen, Bengt Algot, 194
Sombart, Werner, 44
Song-Ti, 178
Soper, Alex., 188
Soret, Frédéric Jacob, 26
Spence, Jos., 214
Spengler, Oswald, 118, 119, 125, 208, 210
Starke, Mariane, 131
Starobinski, Jean, 208
Staël, Mme de, 73
Staël, Nicolas de, 201
Steele, Richard, 147, 150
Steen, Jan, 159
Steenberghen, F. van, 197
Stein, W., 211
Steiner, Rudolf, 50, 52, 194
Steinmeyer, Heinz, 202

Stendhal, Henri Beyle, zis, 80, 128, 165, 217
Sterling, Charles, 11
Sterne, Laurence, 145
Strzygowski, Josef, 210
Sullivan, Michael, 13, 188, 206, 207
Summonte, Pietro, 25
Suzuki, Daisetz Teitaro, 176, 219
Svoboda, K., 197
Switzer, Stephen, 218
Syntax, Dr., 155
Sypher, Wylie, 155, 214

Şora, M., 192

Taton, Réne, 194
Tatarkiewicz, Wladyslaw, 209
Tănăsescu, Constanţa, 202, 208
Tănăsescu, G., 220
Teilhard de Chardin, Pierre, 204
Temple, William, 110, 149, 214, 215
Templeman, W. D., 214
Teniers, David, 159
Tertulian, Nicolae, 220
Theocrit, 134
Thiéry, Yvonne, 10, 11, 187
Thoma de Aquino, 197
Thomson, James, 143, 145, 164
Thun, contesa de, 69
Tieck, Ludwig, 55
Tietze-Conrat, E., 187
Tiziano, Vecellio, 147, 198
Tobler, Christof, 26, 190
Toulouse-Lautrec, Henri de, 208
Towne, Francis, 146
Trancă, D., 219
Tristan, 39, 40, 61
Ts'ai Yong, 176
Tsuyrshi, Tamura, 206
Tura, Cosimo, 198
Tung Yuan, 172
Turner, A. Richard, 188
Turner, Joseph Mallord William, 145, 146, 227
Tyers, 157

Ulisse, 141
Ulrich de Augsburg, 144
Uroboros, 23
Utrillo, Maurice, 14

Valdes Leal, Juan de, 198
Vanbrugh, Sir John, 207
Van der Neer, Aert, 15
Van der Weyden, Rogier, 18, 68
Vandier-Nicolas, Nicole, 219, 220
Van Dyck, Anton, 146, 198
Van Eyck, Jan, 16, 18, 68, 203, 204
Van Gogh, Vincent, 30, 73
Van Ostade, Adriaen, 159
Varchi, Benedetto, 27
Vasile din Cezareea, 124
Veit, Johannes, 202
Veit, Philipp, 81, 202
Venturi, Adolfo, 199
Venturi, Lionello, 202, 208, 209, 215
Venus, 22
Vermeer van Delft, 14
Vianu, Tudor, 90, 203
Viglione, Francesco, 210

Virgiliu, 41, 134, 143
Vitruviu, 168
Vlahuţă, Alexandru, 101
Volpato, Giovanni-Battista, 130
Voltaire, François Marie Arouet, 165, 217
Voronca, Ilarie, 205
Vos, Marten de, 23
Vulcănescu, Mircea, 97, 205

Wagner, Richard, 190, 191
Wales, prinţesa de, 158
Wallace-Hadrill, P. S., 197
Walpole, Horace, 155, 167, 214, 215
Watelet, Claude Henri, 130, 167
Watson, J. R., 207, 210, 215
Watteau, Antoine, 116, 151
Watts, Alan W., 45, 47, 93, 192–194, 204, 207, 219
Weber, Max, 44
Webster, J. C., 198
Wertinger, Hans, 18
West, Thomas, 145, 218
Wetering, Cornelis van de, 12, 187
Wheatley (Whately), 155
Whistler, James, 137
Whitehead, Alfred North, 44
White, John, 145
Wilson, Richard, 146
Winckelmann, Johann Joachim, 130
Witelo, 123, 124, 209
Wittkower, Rudolf, 207
Witz, Konrad, 11
Woermann, Karl, 13, 187, 199
Woodroffe, John *v.* Avalon, Arthur
Wotton, Henry, 148, 149, 214
Wu-tao-tse, 178, 179
Wyngaerde, Anthonius van, 15

Yarka, Scarlat, 102, 103
Young, Arthur, 167

Zeitler, Rudolf, 91, 204
Zeitoun, Jean, 20, 188
Zen, 111, 173, 177, 179, 207, 219
Zeus, 91
Zimmer, Heinrich, 191–194
Zosima, 96
Zola, Émile, 120

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 5

INTRODUCERE. Granițele noțiunii
de „peisaj" în istoria și teoria artei europene 9

I. *NATURĂ ȘI FEMINITATE*
1. Zeița-Natură. Cîteva alegorii europene 21
2. Natura și simbolica apei 28
3. Natura, pictorul și filozoful 32
4. *Maya, Shakti* și lenevia zeilor masculini 35
5. Iubire și natură în ambianța europeană 39
6. Științele și sentimentul naturii 43
a. Mînăstirile și „timpul burghez" 43
b. Analiză, atenție, concentrare 45
c. Microscopie și macroscopie 48
d. Obiectivitate și subiectivitate. Lege și sens .. 53

II. *ESTETICA MELANCOLIEI* 58
1. Facerea lumii 61
2. Teologi, pustnici și peisagiști sub
semnul curcubeului 66
3. Despre melancolie 69
4. Peisajul și depărtările 76
a. Devoțiune și retorică 77
b. Posibilul, iluzia și memoria 82
c. Chipuri ale depărtării: Joachim de Patenier
și Caspar David Friedrich 87
5. Natura în Europa răsăriteană 93

a. Natura ca parabolă a organicului 94
b. Melancolia lui Andreescu
și pământul stihial 98

III. ESTETICA PITORESCULUI 107
1. Grădinile și spațiul „metafizic" 107
2. Plimbări și picnicuri 112
a. Natura duminicală 114
b. Impresionism și imanentism 118
3. Mitul Italiei și călătoriile 126
a. Natura ideală 131
b. Natura regională. Exoticul 137
4. Sentimentul pitorescului.
Acuarelă și feminitate 142
5. Teoria pitorescului 146
a. Termenul 146
b. „Cearta pitorescului" de la Henry Wotton
la R. P. Knight 148
6. Pitorescul și spiritul britanic 163
7. Natură și alexandrinism 167

EPILOG 172

NOTE 187
BIBLIOGRAFIE 221
INDICE DE NUME 245

Redactor
SKULTÉTY ALEXANDRU

Apărut 2003
BUCUREŞTI – ROMÂNIA